Aus dem
Bühnenleben
Deutsch-Oesterreichs.

Die Geschichte
des
Brünner Stadttheaters
(1734—1884)

von
Albert Rille,
k. k. Professor.

Brünn 1885.

Druck und Verlag von W. Burkart. — In Commission bei K. Knauthe.

Vorwort.

„Große Dinge, mögen sie aus innerem Drange der Menschen entspringen oder aus äußerer Nöthigung hervorgehen, bilden immer einen Markstein, wie in der Geschichte ganzer Völker, so in dem Leben des Individuums. Sie zeigen die vorhandene Kraft in der That, in dem Werke auf, das Geschehene ist ein Ausdruck ihres Könnens; doch indem man dies Gekonnte als die Grundlage einer sich darauf erhebenden Zukunft errichtete, hatte man zugleich diese selbst im Auge, und so bildet es auch den Ausdruck des Wollens. Das Gewollte ist aber, in großem Sinne genommen, immer das Ideal. So erblickt man in einer bedeutsamen That Gegenwart und Zukunft vereint und erkennt in ihr den Genius ihrer Urheber.“ Mit diesen Gedanken begrüßte ich den im Sommer des vorigen Jahres begonnenen Neubau eines Theaters unserer Stadt. Indeß das Werk in wahrhaft großem Style, mit den besten Kräften unternommen, erstand und frohe Hoffnungen auf sein gutes Gelingen erweckte, ging ich im Auftrag der Redaction des „Mährisch-schlesischer Correspondent“ (Chefredacteur Hermann Heller), daran, die Geschichte jener ganz und halb vergessenen Tage zu schreiben, aus denen unsere Gegenwart, die eine solche Kunststätte besten Ranges zu schaffen vermochte, hervorgegangen.

Die Aufgabe war nicht allzuleicht gelegen, denn die bisher in gleicher Richtung ausgeführten Arbeiten enthielten wohl schätzenswerthe Fingerzeige, im übrigen mußte das Werk aus den Fundamenten neu entstehen. Daß mein Unternehmen, die Geschichte des Brünner Stadttheaters zu schreiben, in dem vaterländischen Geist, der mich dazu be-

stimmte, auch anderwärts aufgefaßt worden, beweist das fördernde Entgegenkommen, das es allorts gefunden. Die reichen Archivschätze der Statthalterei, die Acten des Landesarchivs, der Stadt, die Polizeiacten, wurden mir zur freien Benützung überlassen. Es ist meine angenehmste Pflicht, an dieser Stelle meinen Dank dafür auszusprechen, besonders aber dem Statthaltereirath und Leiter des Statthalterei-Präsidiums, Ludwig Freiherr v. Türckheim-Geißlern, der mit seltener Liebenswürdigkeit zugleich seines Censoramtes waltete, dem Landes-Archivar Vincenz Brandl, dem Bürgermeister Statthaltereirath Gustav Winterholler und dem Polizeirath Anton Wodiczka. Durch ihre Unterstützung erhielt das Werk jene Grundlage, die ihm seine Berechtigung verleiht. Ferner haben die Bibliothek des Franzensmuseums, wie die Wiener Hofbibliothek und die Olmützer Studienbibliothek mit rühmenswerther Liberalität ihre seltenen Behelfe zur Verfügung gestellt; ihnen sei gleichfalls bestens dafür gedankt.

Zahlreich sind außerdem die Unterstützungen, die mir aus den verschiedensten Kreisen durch Druckwerke, schriftliche Aufzeichnungen und mündliche Mittheilungen zugeflossen, und manchen intimen aber bezeichnenden Zug habe ich aus seiner Abgeschiedenheit, in der er sonst verloren gegangen, hervorgeholt und aufbewahrt. Möge die Art, wie ich das alles zu verwerthen trachtete, meine Erkenntlichkeit dafür bezeugen.

Da außer einer Handvoll Theater-Almanachs keine übersichtliche Sammlung des Repertoires unseres Theaters in diesem Jahrhundert vorlag, diese aber zur Beurtheilung der Directoren eine unbedingte Nothwendigkeit ist, so war die Zusammenstellung eines solchen für die Zeit von mindestens einem halben Jahrhundert aus den verschiedensten Behelfen eine Hilfe theilnahmsvollster Art, für die ich Jemandem, der mir am nächsten zur Seite steht, wärmstens die Hand drücken muß.

So gewann ich ein reiches Material und gewann den Muth zu dieser Arbeit, die ich, nachdem dieselbe in der Form loser Blätter in den Spalten des „Mährisch-schlesischer Correspondent“ erschienen und von den

Lesern dieses Blattes mit leichtbegreiflichem Interesse gelesen wurde, nunmehr in die Hände dessen gelangen lassen kann, dem zu Liebe und Frommen ich diese Blätter zu einem abgerundeten Ganzen, zu einem einheitlichen Werke zusammengefaßt: der Stadt Brünn. Möge ihren Bewohnern das Opfer, womit sie „Dem Schönen eine Stätte“, „Den Musen ein Heim“ geschaffen, im Hinblick auf die Vergangenheit leichter und werther erscheinen, denn auf der Höhe geboren, welche die Vorfahren mühereich erklommen, statten die Erben durch solch' eine neue That erst ihren Dankeszoll ab, durch welche sie fruchtverheißenden Samen für die Zukunft aussäen. In diesem Sinne ist die Geschichte des Brünner Stadttheaters geschrieben, möge sie in dem gleichen genommen werden.

Brünn, im September 1884.

Albert Rille.

I.

Unter wandernden Directoren (1734—1770).

1.

(Das erste Schauspielhaus. — Die wandernden Truppen. — Principal Felix Kurtz. — Wechselndes Glück. — Der erste Gedanke an die Stätigkeit der Bühne. — „Operisten" und allerlei Zugvolk. — Moser und Kurtz im Kampfe. — Das Ende des Comödianten.)

Die Gemeinde Brünns hatte im Jahre 1732 mit dem Bau eines selbstständigen Schauspielhauses auf ihre eigenen Kosten begonnen. Es ward auf dem Krautmarkte in dem Tavernhaus — es ist die Stätte der Brandruine des „alten Theaters" — errichtet. Somit war der dramatischen Kunst ein Heim geschaffen, und die durchreisenden Künstler-Gesellschaften hatten es nicht mehr vonnöthen, wie bisher entweder im Graf Salm'schen Hause am Dominikanerplatz, oder in der ständischen Reitschule nächst dem ehemaligen Brünnerthore vorlieb zu nehmen.

Natürlich war es ein Opernhaus, denn die Oper, das Schoßkind glänzender Höfe, wurde auch der Pflegling der Städte, die einen reichen, kunstliebenden Adel beherbergten, — die Einwirkung der Nähe Wiens mit seiner kaiserlichen Prachtoper muß gleichfalls mit in Anschlag gebracht werden. Allein der Titel entsprach nicht immer der Sache und man sah auch gerne die Unterbrechung der italienischen Opern-Vorstellungen durch derbe, deutsche Possenspiele.

Trotz der „namhaften Unkosten", welche die Commune auf den Bau verwendet, dürfen wir nur mit sehr reducirten Anschauungen die Pläne des Theaters mustern. Fünfzig Jahre später gestehen die Väter der Stadt selber, daß der Zustand des Opernhauses mit Rücksicht auf seine Feuer-

sicherheit ein gefährlicher sei, da nicht nur so viele zündende Materialien und Holzgeräthe sich darin befänden, sondern auch die Stiegen mehr „gebrechlichen Leitern“ gleichen und die Ausgänge weder an dem richtigen Orte, noch in genügender Anzahl vorhanden seien.

Gleichwohl bekundete das Haus in der Zeit seines Entstehens einen beträchtlichen Fortschritt gegen früher und mit seinen zwei Logenrängen, deren erster 22, und deren zweiter 26 Logen enthielt, über welchem die Galerie — der ordinäre Platz — hinlief, mit seinem „Nobel Pather“ und dem dahinter befindlichen einfachen Parterre war es in Zukunft von Opern-Impresarien und Comödien-Principalen gleich begehrlich umworben.

Daß wir aber in Brünn trotz einem ständigen Schauspielhause keine ständige Schauspielergesellschaft, auch noch auf geraume Zeit hinaus, besaßen, dafür gab es mannigfache Gründe.

Vor Allem war die Serie jener Tage, an denen solch' ein Vergnügen weltlicher Art untersagt war, eine sehr beträchtliche, und zwar fielen die gebotenen Unterbrechungen auch derartig, daß sie in die beste Theaterzeit eine nicht, oder nur schwer zu verwindende Lücke rissen. Bei einer Stadtbevölkerung von höchstens 12—15.000 Seelen, und bei dem ausschlaggebenden Theaterbesuch des Adels, der sich aber im Sommer in den Schatten seiner Güter flüchtete, war das „Sommergeschäft“ ein höchst problematisches. Wer aber trotzdem an die Begründung stabiler Theatergesellschaften dachte, waren die Theaterunternehmer selbst, schon aus dem Grunde, daß ihnen das Theater, in welchem sie während der letzten Campagne ein gutes Geschäft gemacht, nicht von einem Concurrenten vorzeitig weggeschnappt werde. Wenn auch den Behörden selbst daran lag, einen Impresario, der dem Publicum manchen vergnügten Abend bereitet hatte, im nächsten Jahre wieder „sicher“ zu haben, so hüteten sie sich doch bei der leichten Veränderlichkeit des Charakters dieser fliegenden Truppen davor, Spiellicenzen auf eine längere Zeit hinaus zu ertheilen. Aber rechtzeitig mußte der Principal sein Ansuchen vorbringen, denn es spielte ihm mitunter sonst der Zufall seine ärgerlichen Streiche;

eine Verspätung in der Abgabe des Gesuches an „das königliche Amt der Landes-Hauptmannschft“ (so lautete der Titel der höchsten Behörde in den 30er- und 40er-Jahren) um nur vier Tage gegenüber dem Mitbewerber bedeutete, bei der gewöhnlich raschen Erledigung solcher Angelegenheiten, einen unheimlich dicken Strich durch die Rechnung des Herrn Directors.

In den folgenden zwanzig Jahren bleibt für das Theaterleben Brünns jene Principalgestalt von Bedeutung, die schon während der zwei vorhergegangenen Decennien daselbst ihre Thätigkeit entfaltet hatte — Felix Kurtz, in der Theatersprache schlechtweg „Felix“ geheißen. Seine Frau heißt natürlich „die Felixin“. Er war der Vater des berühmten, in Wien eine Zeitlang übermäßig beliebten Komikers Josef Kurtz, genannt „Bernardon“, nach der von ihm geschaffenen Hanswurstrolle. Kurtz erscheint, so oft es ihm möglich ist, mit seiner Gesellschaft auf dem Brünner Platze; während seiner Regimentsintervalle sehen wir dann verschiedenerlei Operisten- und Comödianten-Principale episodisch eingeschaltet. Seine Persönlichkeit und sein Gebahren vermögen uns ganz gut das Wesen eines damaligen Theater-Unternehmers zu repräsentiren.

Kurtz war ein routinirter, praktischer und auch ein etwas durchtriebener Geschäftsmann; er that, was er mußte, hatte dabei immer den Mund voller Worte und gerne die Hand auf der Tasche. Er rechnete und speculirte und verspeculirte sich mitunter, da seine Unternehmungen nicht allzuselten den Character eines schneidigen „Entweder — Oder“ an sich trugen. Seinem Concurrenten verstand er es, auch wenn er schließlich den Kürzeren zog, das Leben sauer zu machen. Mit einem Schein gekränkten Rechtes wich er dann vom Schauplatz, nicht immer ohne Vortheil. So trieb er es an vierzig Jahre, sah gute und schlimme Tage, und am Ende seines Lebens ward ihm die Bitterkeit der Neige nicht erspart.

Stellt man sich die Wanderkarte dieses ambulanten Principals zusammen, so wird es Einem bei diesem unaufhörlichen Platzwechsel, im Jahre oft dreimal, nicht eben behaglich zu Muthe. Brünn, Prag, Olmütz, München,

Breslau ꝛc. sind seine Stationen, zwischen denen es hin und her geht mit Weib und Kindern, der Gesellschaft und allen Geräthschaften. Letztere waren nicht gar primitiv, da Kurtz gerne seiner Maschinerien Erwähnung macht. Die Reisespesen sind bedeutend, die Zeit der Ernte, oder besser der Weide, bei diesen Kunstnomaden kurz, und aus dem gewonnenen Ertrag soll nicht nur die Versorgung während der Spielzeit, der Zehrpfennig für die Reisen und für die Kunstferien, sondern auch ein Gewinn herausgeschlagen werden! Was Wunder, wenn statt des erhofften letzteren sich vielmehr die Schulden einstellten und die „treuherzigen Creditores" eine stehende Rubrik des Herrn Principals bildeten.

Kurtz erschien in mannigfach sich änderndem Aufzuge. Im Winter 1736 kam er frischen Muthes, er rühmte sich einer ganz neuen Comödianten-Compagnie von sechs männlichen, vier weiblichen Spielern, zwei Tänzern und zwei Tänzerinnen. Gesenkten Hauptes klopfte er im folgenden Jahre an, um sich die Erlaubniß für die nachösterliche Zeit zu erwirken; er hatte seine Arglist, mit welcher er einen Concurrenten — Franz Bentsch, eine übrigens höchst fragwürdige Principalsgestalt — beseitigen wollte, schwer gebüßt und mußte wieder bei den Grundsteinen seines Renommée's anfangen. Er nahm in solchen Fällen zu Weib und Kindern die Zuflucht und jammerte herzbewegend.

Anders dagegen wieder im Juli 1740. Wie auf stolzen Rossen kündigt er sich mit seiner ganz neuen Comödianten-Banda, mit guten Actoribus und Tänzern an.

Das Jahr 1742 ging für Kurtz recht bescheiden vorüber. In den Sommermonaten agirte seine Gesellschaft mit Schaden und im Winter suchte sie klein hereinzubringen, was in der schönen Jahreszeit draußen geblieben war. Ueberhaupt findet Kurtz jetzt meist nur in den weniger günstigen Jahreszeiten Unterkommen in Brünn, da ihm während der Wintermonate Jemand entweder zuvorgekommen oder ihm den Rang streitig gemacht. Sein Ansuchen um eine Spiellicenz für den Advent 1751 wurde ihm trotz seinem Hinweis, „daß sowohl in Wien, wie in Prag und andern großen katholischen Städten die Commödianten in der Adventzeit moralische, biblische

und andere seriöse Actiones in aller ohnedem vorgeschriebenen und allerdings geziemenden Ehrbarkeit produciren dürfen", rundweg abgeschlagen.

Kam Kurtz in andere Städte, dann rühmte er sich seiner Brünner Vergangenheit, ja da erfahren wir sogar, wie in Prag im Jahre 1743, was wir aber nirgend sonst bestätigt finden, daß er von den mährischen Ständen eine monatliche Subvention — „Auswurf" heißt es in der damaligen Sprache — erhalten habe.

Mochte Kurtz auch von gar keinen andern Anschauungen, als denen eines gern zugreifenden Geschäftsmannes geleitet sein, so hatte er doch, aus diesen heraus, im Kampfe gegen die verschiedenen Brodbewerber jenen Gedanken geschöpft, der schließlich, wenn anders die dramatische Kunst zu ihrer Bedeutung emporgehoben werden sollte, zum Durchbruch gelangen mußte: den Gedanken an die Stätigkeit der Direction.

Wie sollte sich in dem Publicum, selbst wenn man ihm alle Bildung und Empfänglichkeit zugesteht, ein tüchtiger, solider Kunstsinn entwickeln? Der Winter brachte irgend einen italienischen Opern-Impresario mit einigen trefflichen Sängern, der Fasching eine deutsche Comödie mit einem ausgiebigen Hanswurst, im Sommer endlich bot der Principal alles Mögliche auf, um gegen das, was er am wenigsten vertragen konnte: „eine Reihe von schönen Tagen", einen problematischen Kampf zu führen. Das wiederholte sich Jahr um Jahr, und mochten auch vereinzelte Künstler-Individuen an dem Publicum vorüberziehen, an eine Kunst war noch lange nicht zu denken, da deren Vertreter in der kurzen Zeit ihres Aufenthaltes mittelst des aufgebrachten Repertoires ihre Casse zu füllen trachteten und das Publicum, das in der einen Saison das Gute hingenommen, in der andern sich an das Mindere nur zu bald gewöhnt hatte. Nur in der Stabilität eines Institutes ist eine Entwicklung möglich, und aus dieser allein ergibt sich ein künstlerischer Gewinn, darum verdienen die Kurtz'schen Anläufe dazu ein gewisses Interesse. Sie verdienen es auch wegen der ihnen obsiegenden Gegnerschaft.

Kurtz hatte durch eine Reihe von Jahren Brünn als einen ergiebigen Schauplatz für seine Thätigkeit erproben gelernt. Mochte sich auch zuweilen ein Mißton in die Stimmung zwischen Principal und Publicum eingeschlichen haben, Kurtz war im Ganzen bei den Brünnern nicht unbeliebt. Beider Dinge mußte er sich auch gründlich bewußt sein, als er daran dachte, in Brünn eine bleibende Stätte für seine theatralische Wirksamkeit aufzuschlagen. Sein Ansuchen darum im Februar 1752 ward ihm, obwohl nicht ohne Zeichen von Wohlwollen, abgeschlagen. Ende des Jahres 1755 trat er dann mit einem Versuche, sich ein Privilegium in den mährischen Landen zu erwirken, hervor. Mochten ihn die Lorbeern Schuch's, der in demselben Jahre eines für die preußischen Länder erlangt hatte, muthiger zu dem Schritte machen, die Aussicht, künftig ohne Concurrenten, also so gut und so schlecht als er wollte, spielen zu können, war für einen im Niedergang begriffenen Principal verlockend genug — Kurtz wagte ein Majestätsgesuch. Das Privilegium sollte sich auf zehn Jahre erstrecken, da konnte der über 66 Jahre alte Mann schon beruhigt der Zukunft entgegenblicken.

Auch diesmal ward sein Ansuchen abschlägig beschieden. Es ward ihm vorgehalten, daß, „wenn er mit guten Comödien versehen und das Publicum vergnüglich zu bedienen sich befleißigt, ihm die Erlaubniß niemals versagt worden“, und man besorgte, „sich wegen eines einzigen Menschen der unschuldigen Freiheit beraubt zu sehen, sich nicht auch mit andern angenehmen, öffentlichen, theatralischen Vorstellungen um sein baares Geld belustigen zu können.“ — Diese Gründe waren ganz speciell auf Kurtz gemünzt, denn die Behörde, die acht Jahre später einem vertrauenerweckenden Manne eine Concession auf drei Jahre gewährte, konnte Kurtz gegenüber gar nicht anders handeln.

Die Principale, die im Opernhaus außer Kurtz spielen, sind mancherlei Art. Der schon durch einige Jahre in Brünn beliebte Angelo Mingotti weihte das Haus im Jahre 1734 mit seinen „musikalischen Opern“ ein; nach Ostern

1735 producirt sich der hier schon bekannte churbayerische Principal-Hoff-Comödiant Johann Schultz mit seiner Truppe; im Jahre 1736 macht Franz Bentsch, den aus Breslau die Theuerung herübergeweht hatte, die Bühne unsicher. Er gerieth in Conflict mit Kurtz und dem Opernunternehmer Philippo Neri de Fantasia, welche alle drei die Erlaubniß erhalten hatten, in Brünn zu spielen — ein Comödiant in Verbindung mit dem Operisten — und die sich gegenseitig nach besten Kräften schädigten.

Ein sicherer Christian Schultze erscheint im Sommer 1737 mit 13 agirenden Personen, darunter dem berühmten Wiener Pantalon, auf 14 Tage und im Jahre 1738 nach den Ostern mit 14 agirenden Personen, zwei Hanswursten, einem Pantalon und einer berühmten Sängerin. Ein alter Bekannter, Alessandro Manfredi, ward mit seinen italienischen Opern für den Winter 1737 willkommen geheißen worden. Im Beginn des nächsten Jahres führte er dann wälsche Opern mit deutschen Zwischenspielen auf. Zur Winterszeit 1738 rückte Neri de Fantasia wieder ein und später noch mehrere Male; aber jedesmal zeigte dieser „linguae italicae magister", wie ihn Bentsch betitelte, ein anderes Gesicht. 1738 ist er Operistenprincipal in Verbindung mit einer Comödiantenbande, im Winter 1739 beschränkt er sich lediglich auf wälsche Opern, im darauffolgenden Winter dagegen verschafft er sich „einen über die Maßen ehrbarlustigen Bauernhanswurst" und spielt ausschließlich Comödie. Da hatte er Unglück. Durch den im October dieses Jahres erfolgten Todesfall des Kaisers Carl VI. ward er gezwungen, seine Opernvorstellungen abzubrechen, und erst am Beginn des Maimondes 1741 wagt er es wegen der allgemeinen Freude, in welche die Erbländer durch die Geburt des Erzherzogs Joseph (13. März) versetzt worden, um die Continuirung seiner Comödien zu bitten.

Im Jahre 1741 rückt Kurtzen's Verwandter Adam Horzill oder Horschelt ein, jedoch nur auf kurze Zeit, da er wegen des Einmarsches der Preußen wieder abrücken muß; nach Ostern 1743, sowie in der Winterszeit desselben Jahres beherrscht er, trotzdem im September das Opernhaus mit Proviant für die Kriegstruppen „überhäufet und

angefüllet" gewesen, wie auch während der ganzen nächstfolgenden Jahre das Brünner Terrain. Im Sommer 1747 siedelten sich in dem Opernhause Pantomimiker an, unter Führung der Magdalena Nicolini. Gegen den Winter desselben Jahres behauptete die gesammte Compagnie hochdeutscher Comödianten zu Felsberg, unter ihrem Principal Franz de Fraine, den Platz gegen Kurtz. Sie hatte in den beiden letzten Sommern beim Fürsten Liechtenstein gespielt und wollte in Brünn überwintern. Da man der Felsberger Bande bessere Kleider und Schauspieler, sowie auch die leichtere Aufbringung der Unkosten zumuthete, hatte man sich für sie entschieden. Im Winter des folgenden Jahres kehrte Franz de Fraine wieder ein, um sich aber baldigst davon zu machen; seinen Vorstellungen mangelte der Besuch — sie werden darnach gewesen sein. Sommer und Winter 1749 veranstaltete Nicolo Petrioli Opern, Comödien und Pantomimen, im Winter 1751 war Francesco de Ferrari aus Salzburg herübergewandert und brachte italienische Komiker und überhaupt eine Truppe mit, „um damit sowohl die vortrefflichsten italienischen Actiones und Comödien, als Operette Buffe und musikalische Intermezzen mit vollkommenstem Applause zu produciren."

Diese Principale mochten im schlimmsten Falle für Kurtz eine Verlegenheit bedeuten, niemals jedoch eine Gefahr. Gerade aber, als er ernsthafter den Gedanken an eine Stabilität in Brünn erwog, da trat ihm ein gefährlicher Rivale, Moser entgegen, dem er nach vierjährigem Ringen das Kampffeld überlassen mußte.

Joseph Moser, Principal der „Prager Gesellschaft deutscher Schauspieler", ein geborener Wiener, der gerne auf die Kriegsdienste seiner Vorfahren hinweist, die in Schlachten für das Haus Oesterreich ihr Leben gelassen, und um deren Verdienste ihm und seinen Kindeskindern zu ewigen Zeiten alle Hilfe und Gnade für ihre Treue versprochen worden, hatte in Prag, Salzburg, Passau, Regensburg, Linz, Graz und schließlich zwei Jahre in Baden-Baden während der Saison gespielt; im Jahre 1752 erwarb er sich für die

Winterszeit in Brünn die Licenz, sowohl in gebundener als in ungebundener Rede „theatralische, statistisch-moralische Schauspiele, Pantomimen, lustige und nach Belieben traurige Actionen" aufführen zu dürfen, „um sich und die Seinigen durch die von Jugend auf exercirte Profession ehrlich ernähren zu können."

Aber auch Kurtz hatte für diesen Winter von München aus Brünn ins Auge gefaßt. Moser's Concession schreckte ihn nicht ab, denn er fand ein Hinterpförtchen, durch welches er trotz Moser einzuschleichen gedachte: er bat um die Erlaubniß und erhielt sie auch, so lange zu spielen, „bis der Andere anlangen wird."

Der Andere aber ließ sich durch Kurtzens Anwesenheit nicht abschrecken, er erschien noch vor der von ihm angegebenen Zeit und so hatte Kurtzens Comödienspiel an seiner selbstgestellten Frist ein von ihm kaum erwartetes schnelles Ende erreicht.

Moser, der mit 16 Personen seine Spiele bis zum Faschingsschluß des Jahres 1753 agirte, setzte dieselben auch nach Ostern fort und dachte daran, sich baldigst den Winter zu sichern. Es gab gute Gründe dafür, ihm diese Begünstigung zu Theil werden zu lassen. Moser hatte das Theater in einen besseren Stand gesetzt, die nothwendigsten Requisiten angeschafft und über 200 rh. fl. auf Malereien und Maschinen, welch' letztere er nicht gut mittransportiren konnte, verausgabt. Zudem war man mit seiner Bedienung zufrieden gewesen. Moser's Truppe hielt sich bis nach Ostern 1754 in Brünn, dann zog sie von dannen.

Nach ihm meldete sich für den December 1754 Franz Schuch, der berühmte Stegreifspieler, der seit anderthalb Decennien in Norddeutschland seine Harlekinspritsche schwang, und der im vollen Bewußtsein seiner Künstlerschaft mit seinem Gesuche vor die Behörde trat. Weiter scheint er es jedoch nicht gebracht zu haben, denn sonst hätte kaum schon in der zweiten Faschingswoche 1755 der aus Mähren gebürtige und aus Znaim herüber avancirte Principal Wenzel Freudenreich Fux das Theater übernehmen können, der dann in der Fastenzeit, da das Comödienspiel feiern mußte, als „Kunstmeister und Laborant möglich machte, was un-

möglich scheint, Vexierwein und Schuhwichs fabricirte, Ratten, Mäuse, Hühneraugen" und schließlich, als er nach Ostern wieder Comödie zu spielen begann, auch das Publicum vertrieb, um dann mit Marionetten und Schauspielen auf die Wanderschaft zu gehen.

Ende 1755 fand sich wieder Kurtz ein; er war bereits stark im Niedergang begriffen, leistete wenig, gerieth in Schulden, und trotzdem er auch den Sommer 1756 über in Brünn ausharrte, wies man ihn für den Winter, sobald sich Moser angefragt hatte, ab. Allein Kurtz wiederholte sein Ansuchen mit großen Versprechungen, mit großem Jammer — was er, wie die meisten seiner Nachfolger im Amte, ganz vorzüglich konnte — und mit kleinen Seitenhieben auf seinen Rivalen, so daß man ihm denn doch schließlich, „nachdem man ihn nicht wohl von hier ganz verstoßen könnte", gestattete, entweder mit Moser abwechselnd zu spielen, oder sich mit ihm zu vereinigen.

Dazu kam ein weiterer günstiger Moment. Ein italienischer Opern-Impresario, Johann Franz Crosa, war mit einer vortrefflichen Gesellschaft eingetroffen, die während des Septembers Opernvorstellungen im Opernhaus gab und an Kurtz eine ganz ausgiebige Entschädigungssumme für die Ueberlassung des Opernhauses zahlte. Als dann Crosa wegen der ihm zugefallenen Gunst des Publicums seinen Aufenthalt in Brünn zu verlängern gedachte, da trat Kurtz sofort mit bedeutend erhöhten Geldforderungen an ihn heran, die Crosa zum großen Theil auch acceptirte.

Jetzt rückte Moser ein, der sich den September noch zu einer dramatischen Nachcur in Baden-Baden ausgebeten hatte, wo eben ein paar Wiener Minister eingetroffen waren. Er kam mit 19 Personen, darunter befanden sich Leute von Ruf.

Kurtz war sofort mit einem Vorschlag zur Hand; Moser sollte sich mit ihm verbinden und sie würden die übrigen drei Tage der Woche gemeinschaftlich spielen. Die von Crosa gezahlte Abfindungssumme sollte brüderlich getheilt werden.

Moser, der nur zu genau wußte, daß die ganze Kurtz'sche Compagnie auf fünf bis sechs schlechte Acteurs

zusammengeschrumpft sei, der Kurtzens Versprechen, seinen berühmten Sohn, den „Bernardon", sowie den „Vetterle" kommen zu lassen, damit charakterisirte, daß er seinen Consens erschlichen nannte, wies sowohl den Vorschlag der Vereinigung, als auch das Anbot der Hälfte des Crosa'schen Betrages von sich. Auch die Gemeinde bestand auf dem Alterniren, sobald der Operist Brünn verlassen habe.

Obwohl Kurtz gerne aller Welt ein X für ein U vorzumachen beliebte, so war er selbst nie einen Augenblick über seine Lage im Unklaren gewesen. Mit Moser zu concurriren, hätte sich bei seinen dermaligen derouten Verhältnissen als eine Lächerlichkeit erwiesen. Seine Compagnie muß eine spottschlechte gewesen sein, so rechte Falstaff-Recruten, da man ihm von competenter Seite vorhielt, daß er durch die drei dem Operisten Crosa überlassenen Tage mit den 60 fl. mehr einnehme, als wenn er die ganze Woche allein gespielt hätte. Darum wurde er plötzlich kleinlaut und verlangte 18 fl. wochentlich als Abfindungssumme, gegen welche er Moser seine drei Tage der Woche überlassen wollte. Um auf Moser einen Druck auszuüben, setzte er hinzu, daß er mit dem Gelde seine Gläubiger befriedigen wollte.

Moser erklärte Kurtz gegenüber, daß er ihm, Alles in Allem, bis zum Ende des Faschings — wir befinden uns Mitte November 1756 — 30 fl. geben wolle, jedoch mit dem Beisatz, „daß, wenn Kurtz noch ein Mehreres fordere und dessentwegen die Behörde zu behelligen sich gelüsten lasse", so würde er auf der Alternirung bestehen.

Der arme Kurtz sollte alterniren, und seine Bande war bereits in alle Winde gesprengt! — Der alte Comödiant stand allein da, seine Kinder spielten in der Welt Comödie herum, seine Frau war ihm in den letzten Jahren weggestorben. Nun schloß auch er mit der Welt ab, gedachte ins Spital zu gehen und daselbst für den Rest seiner Tage Gott zu dienen. Noch einmal erscheint er im nächsten Jahre als Petent, aber für seinen Schwiegersohn Simon Koberwein, jedoch vergebens. Darauf wird es mit Felix Kurtz still für immer, er scheint bald genug die Concession für

das Jenseits auf ewige Zeiten erlangt zu haben. Das Todesjahr ist unbekannt.*)

In den folgenden anderthalb Jahrzehnten drängen sich die Impresarien wie Gestalten des bunten Jahrmarktes; denn weder durch Beständigkeit, noch durch typische Bedeutsamkeit ragt einer so hervor, wie dies bei Kurtz der Fall gewesen; sie kommen und gehen, bis man im Jahre 1771 den ersten Versuch einer stabilen Bühne, leider mit Zuhilfenahme eines Experimentators, wagte.

2.

(Sebastiani contra Hanswurst — contra Pellino Vignia. — Brunian von Prag. — Friedrich Koberwein und Josef Hellmann. — Ueberraschungen seitens der städtischen Anwaltschaft. — Schaumpergs Stabilitätsversuch. — Sein Glück und Ende.)

Bei der Durchmusterung der ziemlich langen Liste der ambulanten Principale fällt der Name Sebastiani des Oefteren auf; er verdient aber, abgesehen von seiner wiederholten Anwesenheit in Brünn, aus einem anderen Grunde ganz besonderer Erwähnung.

Franz Sebastiani, ein gebürtiger Straßburger, hatte Brünn schon im Jahre 1759 ins Auge gefaßt, aber erst zu Ostern 1761 gelang es ihm, festen Ankergrund daselbst zu finden. Er brachte eine Lockspeise mit, Pantomimen, von vielen kleinen französischen Kindern sehr kunstreich dargestellt, ferner „sehenswürdige Tänzer und Tänzerinnen“, außerdem aber, und das ist das Wichtigste, da es einen bedeutsamen Fortschritt des Schauspielwesens bezeugt, „wechselweis in aller Ehrbarkeit bestehende, deutsche, regelmäßige Schauspiele.“

Sebastiani kam von Linz, wo er an dem dortigen Landeschef, dem Grafen Schlick, und an den dort Station haltenden sächsischen Officieren (es ist die Zeit des siebenjährigen Krieges) für solch' ein Unternehmen das richtige Entgegenkommen gefunden hatte. Er blieb auch die nächste Winter-Campagne

*) Die Sterbematrik aus jenen Jahren ist in Verlust gerathen.

in Brünn, wo er „Pantomimen und Verscomödien zur Aufführung brachte.

Sebastiani ist somit der erste Principal in Brünn, der ohne Mithilfe des Hanswurstes zu existiren versuchte und es auch glücklich zu Wege brachte. Es mochte ohnehin in den letzten Jahren bei dem besseren Theil des Publicums der Hanswurst arg in den Mißcredit gerathen sein. Sebastiani's unmittelbare Vorgänger hatten das Publicum überhaupt auf schmale Kost gesetzt. Barzanti's Opern-Aufführungen nach Ostern 1757 mögen vielleicht auszunehmen sein. Ein sicherer Buchau, „gewester", das heißt flüchtig gewordener „preußischer Feldwebel und nunmehr deutscher Acteurs-Principal", der ehedem seine Künste in Altbrünn in einer Baude producirt, hatte dann während des Winters 1757—58 Comödien- und Marionetten-Spiele geleistet, und der in Marburg, Essegg, Warasdin 2c. herumgefahrene Joseph Schwerdtberger hatte sich des folgenden Winters versichert, wobei es nicht ohne Aergerniß abging, das seine lustige Person durch gewagte Reden hervorgerufen. Man war herzlich froh, als er ging. Er trieb sich noch lange in Mähren herum, ohne je wieder nach Brünn kommen zu können, nach dem er noch manchmal Sehnsucht trug. Ostern und Winter 1759 war der Italiener Franceschini am Platz, der Goldonische Comödien aufspielte. Ihn löste dann, Ostern 1760 und den Winter über, Gottlieb Köppe ab. Er war der Chef der Barbara Schuch'schen Compagnie, spielte Sommers über vor leeren Bänken und war erst für die Hauptsaison so glücklich, den allerlösenden Hanswurst zu bekommen.

Seinen Winter mußte sich jedoch Sebastiani noch erobern, da ein italienischer Opern-Impresario Pellino Vignia sich bereits desselben versichert hatte. Sebastiani begnügte sich anfangs mit zwei Tagen der Woche, erhielt aber bald, da Vignia mit seiner pauveren Bande sich gar nicht hervorwagte, noch zwei Tage, und im December ward ihm die ganze Woche zugesprochen. Vignia hatte mit vollen Backen sein Programm verkündet: italienische Sängerinnen, für die er theueres Geld auslege, seien bereits unterwegs 2c. Aber die Sängerinnen kamen nicht, und selbst wenn sie

angelangt wären, so hätte Vignia bei seinem zu Tage getretenen Mangel an Garderobe und sonstigen Utensilien nicht öfter als zweimal in der Woche spielen können. Man wies ihn gelinde seine Wege.

Sebastiani hatte „sich auch allen Ruhm und Verdienst erworben", war „ein gottesfürchtiger Mann" und — was allezeit sehr hoch geschätzt worden — „ein richtiger Zahler seiner schuldigen Abgaben", und man hätte sein Wiedererscheinen im nächsten Jahre gerne gesehen, wäre ihm nicht seine Gesellschaft durch ein Complot zersprengt worden, so daß er für diese Zeit überhaupt das Agiren aufgeben mußte. So sorgte für dieses Jahr der von ihm nach Brünn gewiesene Johann Scholtz, der sich mit einem Hinweis auf schöne Erfolge einführen konnte.

Für Ostern 1763 war der rennomirte Prager Principal Johann Joseph Brunian angenommen worden.

Er versprach: „gut ausgearbeitete Trauerspiele in Versen und Prosa, verschiedene Lustspiele von bestem Geschmack, deutsche Opera comique von besten musikalischen Autoribus, kleine, doch gute Ballets von 8 Personen, Pantomimen von sehr geschickten Kindern" — — „zugleich aber auch zwischen den Piecen zu einer angenehmen Abwechslung mit verschiedenen italienischen Cantaten und mit Auszierungen und Decorationen des Theatri, als besonders neuen und kostbaren Kleidern, aufzuführen."

Man findet in Brunian's Programm Alles vereint, was man bisher, wenn es gut ging, im Verlauf eines ganzen Jahres zu hören bekam. Nur der Hanswurst fehlt, doch dürfte er nicht in Wahrheit gefehlt haben, da Brunian selbst ein trefflicher Bernardonspieler gewesen. Das Repertoire-Verzeichniß Brunian's enthielt bereits Lessing's „Miß Sarah Sampson" (unter dem Titel: „Miß Sahrah und Sir Sampson"), das in Wien im October dieses Jahres zum ersten Male gegeben wurde; an deutschen Trauerspielen außerdem Schlegel's „Canud" und Gottsched's „Cato", an französischen Dramen Voltaire's „Zayre" und „Alzyre", Corneille's „Cid", „Polieucte" und „Essex", Racine's „Britannicus" 2c., eine Serie von Lustspielen in Vers und Prosa, darunter das beliebte Krüger'sche „Der blinde Ehe-

mann", mehrere komische Opern, z. B. „Der krumme Teufel", „Die Gouvernante."

Brunian's Unternehmung mußte epochemachend für unsere Verhältnisse wirken, sonst hätte man sich nicht entschlossen, ihm auf sein Ansuchen das Theater für drei Jahre zu überlassen. Allerdings mit der Vorsichtsclausel: „Doch dürfe er seine spectacula keineswegs verschlimmern", sondern müsse sie noch verbessern.

Damit wäre Alles in Ordnung gewesen, doch als der Herbst begann und damit Brunian's Termin, so fand sich Brunian nicht ein und damit war die Hoffnung auf eine Stabilität der Theaterdirection wieder in die Ferne gerückt. Immerhin war es aber ein nicht zu unterschätzendes Zeichen, daß die maßgebenden Kreise ihre Geneigtheit für eine ständige Direction ausgesprochen.

So wären in dem besprochenen nachkurtzischen Zeitraum zwei Schritte nach Vorwärts zu verzeichnen: Man hatte bei uns regelmäßig deutsche Schauspiele gesehen und angenommen, und hatte den Nutzen der Stabilität, wenn auch nur theoretisch, anerkannt.

In den folgenden fünf Jahren ging das Comödienspiel hinsichtlich der Gesellschaften genug abwechslungsreich, aber im Ganzen genommen, wenig erbaulich vor sich. Ab und zu zeigt sich noch ein italienischer Operist, aber er hält nur auf seiner Durchreise wenige Tage lang, zu einer Saison versteigt sich Keiner mehr; den Sommer 1765 verbringt Moser in Brünn, dem jedoch der Tod des Kaisers Franz I. seine Unternehmung kürzt, und in den letzten drei Jahren theilt sich die Bande der Josepha Schultz mit der Bodenburg's abwechselnd in die Aufgabe, Brünn die theatralische Unterhaltung zu bieten. An Ruhm wäre davon nichts, eher dagegen Manches an Aergerniß zu melden.

Endlich erschienen wieder Anzeichen der sich nähernden Stabilität. Die Compagnie-Principale Friedrich Koberwein und Joseph Hellmann, von denen der Erstere schon im Jahre 1766 um Brünn petirt hatte, verlangten für das Jahr 1768 eine Art „Generalerlaubniß" für Mähren. Diese wurde ihnen freilich als „weder gewöhnlich noch thunlich" abgeschlagen, gleichwohl aber behielt man sie

nach ihrem Sommerspiel 1768, wozu sie mit einer Gesellschaft von 15 Köpfen und mit Schauspielen, „welche nach allen Regeln der neuen Schaubühne eingerichtet sind“, erschienen waren, rücksichtsvoll im Auge. Bevor man den Winterconsens an die Bodenburg'sche Gesellschaft ertheilte, frug man erst bei Koberwein-Hellmann nach, ob sie nicht das Theater für diese Zeit übernehmen wollten. Als sie dann von Preßburg, wohin sie sich bereits versprochen hatten, im Februar 1769 für den Winter nachsuchten, erhielten sie ungehindert die Bewilligung.

Sommerüber hatte die städtische Anwaltschaft das Theater „in Malereien und Decorationen“ gehörig in Stand setzen lassen und dafür 1500 fl. verausgabt. Als nun Koberwein-Hellmann im October einrückten, fanden sie ein sauber eingerichtetes Theater vor, wie man es ihnen versprochen hatte, außerdem aber eine ihnen zugedachte Ueberraschung, gegen welche sie in entschiedener Weise Verwahrung einlegten. Statt der sonst im Allgemeinen üblichen Gebühr von 2 fl. per Abend waren zwischen der Compagnie und der Anwaltschaft 4 fl. nach erfolgter Renovirung des Theaters pactirt worden; jetzt aber beanspruchte Letztere den ursprünglichen Betrag dreifach überhöht: 8 fl. für die Vorstellung. Die Compagnons verschluckten, da sie sich den schönen Ertrag einer Eröffnungsvorstellung nicht entgehen lassen wollten, diese bittere Pille, sie zahlten, aber gegen die Folgezahlungen wehrten sie sich mit guten Gründen. Sie traten mit einem Vermittlungsvorschlag hervor, indem sie sich verpflichteten, 800 fl. jährlich in vierteljährigen Anticipativraten zu zahlen. Damit war man bereits bei der Pachtung angekommen, aber die Anwaltschaft nahm sie nicht an um diesen Preis, sie bestand auf ihrer täglichen Forderung, die sie auf 5 fl. reducirt hatte.

Hier berühren wir ein Moment, das in der Entwicklung unserer Theaterverhältnisse oft genug — und nicht eben zum Vortheil — folgenschwer geworden, es ist die Betonung des fiscalischen Standpunctes. Es bleibt allerdings die Summe gleich groß, ob sie aus der Verpachtung des Theaters oder von Lagerkellern eingeht, aber wenn links der sein Geschäft suchende Theaterdirector

und rechts die ihr Geschäft machende Commune steht, wie sieht es dann mit dem Vergnügen des Publicums aus? Vergnügen — da es eben nichts anderes ist — sowie Publicum pflegen dann gleich schlecht wegzukommen, wie es ein Zeitraum von nahezu drei Generationen in der Folge in allen Variationen gelehrt.

So hatte man also für den Termin nach Ostern wieder Aussicht auf einen neuen Principal und man hatte sogar die Wahl zwischen zweien. Anton Brenner und Cajetan v. Schaumperg bewarben sich um die Bühne Brünns, Ersterer ein langjähriger Wiener Komiker mit guten Hinweisen auf seine Vergangenheit und reichem Angebot seiner Leistungen, Letzterer Maler, welcher bei der im Jahre 1769 vorgenommenen Renovation des Theaters allerdings seine Geschicklichkeit als Theatermaler und Decorateur bewiesen hatte, — er nannte sich darauf bezüglich „Theatral-Ingenieur“ — der lediglich Pantomimen mit pomphaften Worten versprach. „Die durch ihre harmonischen Töne gleichsam redende Musik“, hieß es in seiner Enunciation an die Behörde, „die nach den Regeln der Tanzkunst abgemessenen Schritte und die mit beiden vereinbarte, beständig fortwährende Veränderung der Schaubühne, sammt denen nach dem Tact sich verwandelnden Maschinerien, werden sämmtliche Zuhörer jedesmal in neue Verwunderung setzen.“

Schaumperg hatte Brenner gegenüber Glück; wir wollen nicht darüber rechten, daß er vorgezogen wurde, aber die Zukunft lehrte nur zu deutlich, was dem Unbefangenen aus Schaumperg's erstem Auftreten klar wird, und was Ernst Hawlik über seine Leistungen als Maler ausspricht: „Bei einem Chaos halber Ideen zogen seine Werke viele Halbkenner an sich.“ Dies Wort charakterisirt ihn gleich gut als Theaterunternehmer und läßt eine Zukunft reich an überraschenden Veränderungen — für seine Gönner vermuthen.

Schaumperg verstand es, sich warm ins Nest zu setzen. Er blieb nach Ostern und den nächsten Winter über am Platz, wo er selbst Moser das Terrain abgewann. Mögen auch seine Pantomimen Manches zu wünschen übrig gelassen haben, so hatte er dafür wieder einen ganzen Wundersack schöner Versprechungen — und das schien zu genügen.

Er verfiel auch auf eine lucrative Idee. Marionettenspiele und Seiltänzereien reichten sich in Brünn das ganze Jahr über die Hände, und erstere, die sogenannten „Kreuzerspiele", die in öffentlichen Bauden stattfanden, ergötzten höchlich das niedere Volk, und aus den vielen Kreuzern ward mancher Gulden für den Unternehmer. Warum — raisonirte Schaumperg — sollen diese Leute das Geld aus dem Lande tragen, da ich es ebenso gut verwenden kann und ich Fonds benöthige, um — das ist die Art, wie er sich zu insinuiren versteht — „die Schaubühne immer mehr zu verherrlichen." Er erhielt die Verwilligung dafür und die Kreuzerspiele bleiben eine Einnahmsquelle der Directoren bis in den Beginn dieses Jahrhunderts (1803), da dieselben als ihrem ursprünglichen Charakter untreu geworden und den niedern Instincten der Menge fröhnend — auch wohl aus Gründen persönlicher Sicherheit — abgeschafft wurden.

Bei Schaumperg's Unternehmungslust darf es nicht Wunder nehmen, daß er im Winter 1770 mit dem Vorschlag, die Impresa auf drei Jahre zu übernehmen, hervortritt. Da ihn die Behörde annimmt und er nicht, wie seinerzeit Brunian, unterm Horizont verschwindet, sondern sein Amt beginnt, so haben wir in Schaumperg thatsächlich den ersten stabilen Theaterdirector Brünns.

Schaumperg hatte durch sein persönliches Auftreten, durch seine hochfliegende, selbstbewußte Art, die in einer Weise goldene Berge versprach, daß sie Mancher schon in der Ferne dämmern zu sehen vermeinte, bewirkt, daß er im Jahre 1770 als Entrepreneur des Brünner Schauspielhauses angenommen wurde. Sein beweglicher, an Projecten nie verlegener Geist, sein lebhaftes Naturell, seine in einem gewissen großen Styl — jedenfals mit dem nöthigen Geräusch — entfaltete Thätigkeit, das Engagement einer Reihe vortrefflicher Kräfte, das Alles versprach eine Zukunft, wie man sie einem theatralischen Unternehmen, das eben auch unter dem großen, aufstrebenden Zug der deutschen Bühne stand, nur wünschen konnte. Was Wunder, wenn man Schaumperg theils zum Lohn seiner im ersten Jahre bewiesenen Mühe, theils im Erhoffen einer zum Besten ge-

steigerten Zukunft, im December 1770 die Direction auf drei Jahre verlieh. Leider that man es ohne allen Einblick in den finanziellen Stand seines Unternehmens, denn hätte man sein unöconomisches Gebahren, seinen bereits ganz respectablen Schuldenberg gekannt, man hätte ihm unter keinen Umständen die Impresa auf solch' eine Zeit weiter verliehen, da sein Ruin schon in nicht allzu fernen Tagen unvermeidlich hatte erscheinen müssen.

Die erste Klage, die Schaumperg ertönen ließ, war die wegen der bedeutenden Abgaben. Von Seite der Commune war noch kein jährlicher Pachtzins bestimmt worden, sondern man verlangte tägliche Ablieferung der Gebühren, die für die theatralische Vorstellung auf 5 fl., für die zugkräftigere Pantomime auf 8 fl. bestimmt worden. Die Commune war an diese Art des Vorganges von jeher gewöhnt. Als sie dann in Folge Schaumperg's eindringlicher Vorstellungen die jährliche Pachtsumme auf 400 fl. normirte, konnte sie sich noch nicht sofort zu längeren Zahlungsfristen entschließen und bedang sich monatliche Zinsraten.

Diese Maßregel, von der wir auch annehmen können, daß sie die Vorsicht dictirt hatte, bereitete Schaumperg eine gewaltige Enttäuschung. Er hatte auf einen halbjährigen Zahlungstermin gerechnet und ward mit seiner Hoffnung gründlich zu Schanden geworden; denn was Schaumperg erreichen wollte, die Hinausschiebung des Zahltages, ward ihm dadurch nur in sehr beschränktem Maße zu Theil.

Dieser monatliche Gradmesser von Schaumperg's finanzieller Leistungsfähigkeit zeigte nur zu bald einen jähen Umschlag: im Handumdrehen, könnte man sagen, war aus dem stabilen Theaterdirector ein labiler geworden.

Im Juni des Jahres 1771 stak Schaumperg bereits so tief in den Schulden, daß an eine Weiterführung der Direction von seiner Seite nicht länger mehr gedacht werden konnte. Trotz aller Ausgleichsbemühungen zwischen ihm und seinen Gläubigern, darunter seine Schauspieler mit ihren Gageforderungen, war ein gedeihliches Ende nicht mehr vorauszusehen. Und doch war das Abonnement gut, die Gesellschaft der Schauspieler gut, nur Schaumperg's durchaus unöconomischer Sinn hatte diese Misère am Gewissen.

Nicht einmal, daß er das Geld in Theaterutensilien verbraucht hätte, denn seine Garderobe war werthlos, und der Decorationen gab's nicht viele.

Ein Verdienst, das Schaumperg unumstritten gebührt, ist seine Zusammenstellung des Schauspielkörpers: nicht in erster Linie wegen der Güte der darstellenden Kräfte, sondern wegen der daraus entspringenden Stabilität der hervorragendsten Mitglieder an unserm Theater. Es gelang ihm die tüchtigsten Mitglieder der Brunian'schen Truppe in Prag, die in Folge finanzieller Deroute des Directors auseinanderfiel, wie Böhm sammt Frau, das Waizhofer'sche Ehepaar, Unger 2c. für Brünn zu gewinnen. Es ist dabei bemerkenswerth, daß er durchwegs höhere Gagen bot, als in Prag angesetzt gewesen.

An maßgebender Stelle hatte man sofort den richtigen Mann herausgefunden, der berufen schien, die künftige Leitung des Theaters in die Hände zu nehmen: Johann Böhm. Er war der Leiter der Theatermusik und hatte hinsichtlich der Operetten vollständig directoriale Vollmacht, indem er die Kräfte dafür aufgenommen hatte und die Rollen austheilte.

In den Unterhandlungen wegen der Uebernahme der Direction taucht auch wiederholt ein Baron Toussaint auf, der sich berufen fühlte, auf dem Theaterboden die Directorsrolle zu spielen. Er glaubte es aber nur mit Gagenreductionen und Nachtragsforderungen an die Abonnenten thun zu können und ward drum von Böhm, der weder die Rechte des Publicums, noch der Schauspieler verkürzen wollte, aus dem Felde geschlagen. Nur von den sonstigen Schulden Schaumperg's wollte Böhm nichts wissen. Drum hetzte Schaumperg seine Gläubiger hinter Böhm her, selbst als diesem schon unterm 21. Juli 1771 für die noch ausstehende Zeit Schaumperg's die Direction übertragen worden. Immer noch forderte er Berücksichtigung seiner Person und seine Wiedereinsetzung in die Impresa. Man hatte dabei vollauf Gelegenheit, die ganze innere Werthlosigkeit dieses Mannes kennen zu lernen, der sich nicht entblödete, seine Lächerlichkeit selbst an den Stufen des Thrones auszukramen.

II.

Bisherige Ergebnisse.

(Verbotene Zeiten. — Bedingungen für den Principal. — Erlaubnißgebühren. — Gagen der Schauspieler. — Eintrittspreise. — Gescheiterte Ballunternehmung. — Eröffnungsstunde. — Repertoire. — Scenischer Apparat. — La pravita castigata. — Der Hanswurst. — Die Schauspieler. — Fine dell' Opera.)

Wohl hatte die dramatische Kunst bei uns im Jahre 1734 ihr Haus erhalten, aber es war noch durch 37 Jahre hindurch nichts mehr als eine bloße Karawanserei für die verschiedentlich durchziehenden Kunstkarawanen.

Das Einzige, was eine bessere, nicht mehr dem Zufall preisgebende Zukunft versprach, waren die verschiedenen Stabilitätsversuche, welche die Principale unternahmen. Doch auch die am Theater interessirten, tonangebenden Kreise der Bevölkerung wirkten in einem ähnlichen Sinne, insoferne als sie sich eines Impresario's, der ihren Wünschen entsprach, für die nächste Saison zu versichern trachteten.

Die damalige Zeit war streng in der Auffassung des öffentlichen Vergnügens und der allgemeinen Erlustigungen. Der Kirchenkalender und die gottesdienstlichen Uebungen waren die Norm für die Fröhlichkeit der Weltkinder. Erst mußte die kirchliche Feier vorüber sein, ehe das profane Vergnügen in irgend einer Weise sich hervorwagen durfte. Trauerte aber die Kirche, oder hielt sie eine hohe Festfeier ab, dann waren öffentliche Ergötzlichkeiten wohl auch ganz untersagt. Selbst noch bis in die Mitte der Siebziger-Jahre war es bei Geld- und anderen Strafen an allen Feiertagen verboten, Lust- und Schlittenfahrten zu veranstalten, oder Sonn- und Feiertags vor 4 Uhr Nachmtttags öffentlich Musik, Schank oder Spiel zu treiben.

Nun gar die Komödianten! Die Liste ihrer gebotenen oder verbotenen Zeiten, da das Komödienspiel untersagt gewesen, ist keine geringe; abgesehen von den wöchentlich zu respectirenden Freitagen gab es gut über 100 Tage im Jahre, an denen es verwehrt gewesen. Die strengen Vorschriften aus den Jahren 1752 und 1754 nennen die

Adventzeit vom 12. December angefangen, die ganze Fastenzeit, die Bittwoche, die ganze Frohnleichnamsoctav, die Weihnachts-, Oster- und Pfingstfeiertage, die Feste der heiligen Dreifaltigkeit, Aller Heiligen, Aller Seelen, die Frauentage und ihre Vorabende u. s. w, ein stattliches Register und, wie man sieht, selbst guter Zeiten, das arge Löcher in die Einnahmen der Principale riß, da doch die Schauspieler auch während der langen Unterbrechungen des Advents und der Fastenzeit ihre Gagen weiter bezogen. Das Gebot ward nicht immer und überall mit voller Strenge gehandhabt, und in den Landstädten Mährens nisteten sich auch vorübergehend Komödianten zu verbotenen Zeiten ein.

Der Principal, der zum ersten Mal den Boden Brünn's betreten wollte, that wohl daran, sich mit glaubwürdigen Zeugnissen über sein künstlerisches und moralisches Vorleben auszuweisen, wenn anders er Berücksichtigung finden wollte; war einer hier am Platze bekannt und accreditirt, dann kam er herein, wenn das Opernhaus leer war, reichte heute ein und begann morgen mit den Productionen. In Fällen, die Behutsamkeit auferlegten, hielt sich die Behörde gern freie Hand; da verwies man die Bewerber, die sich zeitlich herandrängten, auf spätere Zeiten, und da geschah es wohl, daß sie dann, auch schon nach kurzen Intervallen, zu spät kamen, wenn sich unterdeß der Richtige eingestellt hatte.

Gewöhnlich ward der Bewilligung eine Ermahnung zur Ehrbarkeit beigefügt, die mitunter beim Wiederkommen des Principals einen schärferen Ausdruck erhielt.

Die Erlaubnißgebühren, betrugen bis zum Jahre 1770 2 fl. für den Theaterabend. Außerdem forderte ein kaiserliches Rescript vom 21. Juni 1749 von jeder Komödie so viel, als eine Person auf dem Parterre bezahlte, das waren 17 kr., welche an das Spital ad Sanctum Stephanum entrichtet werden mußten. Späterhin wurden den Principalen noch Beiträge zur Armencassa abgefordert, die verschieden beziffert waren. Der gewöhnliche überstieg in den ersten Jahren (von 1751) nicht 30 kr. wöchentlich, von den Operisten forderte man auch wohl das Doppelte. Im Jahre 1755 verstieg sich der Herr Bürgermeister zu einem Ver-

langen nach 2 fl. wöchentlich ad cassam pauperum. Der Principal hätte gerade nicht Kurtz zu heißen brauchen, und er wäre mit einem tüchtigen Protest dagegen aufgetreten, der auch gebührende Berücksichtigung fand. Bald aber wurde dieser Betrag doch auf 1 fl. 30 kr. fixirt, gegen den kein Remonstriren mehr half, selbst wenn es noch so eindringlich stattfand.

Ueber die Gagenverhältnisse der Schauspieler und Sänger, die Regiekosten 2c. haben wir mancherlei Nachrichten. Die Durchschnittsgage des Schauspielers betrug zu Kurtzen's Zeiten 4 und 5 fl. wöchentlich, die italienischen Sänger bezogen per Monat 15—20 Ducaten. Kurtz spricht von 73 fl. 30 kr. wöchentlicher Gage und Koberwein-Hellmann von 103 fl. Die täglichen Regiekosten der Letzteren beliefen sich — die 8 fl. Gebühr an die städtische Anwaltschaft und die Musik mit 5 fl. inbegriffen — auf 23 fl. 26 kr.; das seien ihre Auslagen, sagten sie, „ehe noch die Courtine sich öffnet.“

Ueber die Eintrittspreise sind wir insoferne orientirt, als wir den Eintrittspreis ins Parterre — entschieden das zweite — mit 17 kr. angegeben fanden; vergleichen wir damit den Eintrittspreis auf das zweite Parterre des Burgtheaters, der 20 kr. betrug, so dürften die damaligen Preise daselbst für die Abschätzung der unserigen einen ausreichenden Anhaltspunct gewähren. Die Loge kostete an der Burg 3 fl., das erste Parterre 1 fl., der letzte Platz 7 kr.

Wenn ein Principal zur Erhöhung seiner Einnahmen auf den Gedanken verfiel, in dem Opernhaus einen Ball zu veranstalten, so fand er heftige Gegnerschaft an dem Bürgermeister und dem gesammten Rathe, da man nicht blos bei der Verwendung der vielen Lichter und Fackeln ein Verderben der Wände und deren Malereien durch Beräucherung besorgte, sondern auch Feuersgefahr für das „pur aus Holz“ gebaute Haus und für die Stadt befürchtete.

Die Eröffnungsstunde der Vorstellungen war „einer uralten Gewohnheit nach“, wie Kurtz im Jahre 1755 bemerkt, um s e ch s Uhr, und die Beleuchtung auch ganz entschieden einer uralten Gewohnheit nach und noch lange später mit Kerzen.

Brunian's Verzeichniß seiner Theaterstücke ausgenommen, besitzen wir kaum besondere Anhaltspuncte für das Repertoire des jeweiligen Principals. Ein Blick auf die Verzeichnisse der damals im Brünner Buchhandel erschienenen dramatischen Novitäten dürfte uns aber doch so halbwegs die Atmosphäre bezeichnen, aus welcher unsere Bühne ihren Lebensathem schöpfte. Wir finden in den Jahren 1761—70 wiederholt Goldoni's Komödien (italienisch und deutsch) und Molière's Lustspiele (deutsch) angekündigt; im Jahre 1766 erscheint sogar die Züricher Uebersetzung von „Schackespaar" aus dem Jahre 1762; Diderot's Komödien werden 1769 zum ersten Male annoncirt. Das heitere Genre ist weitaus überwiegend; 47 Lustspielen und Komödien stehen nur 7 Schau- und Trauerspiele gegenüber, unter ersteren auch ein in Brünn verlegtes, „Der Boshafte" 1765.

Hinsichtlich des scenischen Apparates thaten sich die Impresarien etwas zugute darauf, wenn sie über einen ansehnlichen verfügten und der Schaulust des Publicums etwas zu bieten vermochten. Denn die bei uns cultivirte italienische Oper verschmähte nicht die scenische Augenweide, wenngleich weit entfernt von dem Maße wie die deutsche Oper, die an ihrem sinnlos wuchernden Prunk zu Grunde ging und schließlich von den Göttern, Helden und Teufeln geholt wurde.

Ein uns vorliegendes Textbuch vom Jahre 1734, „La pravita castigata" (Die bezüchtigte Bosheit) betitelt, welchem derselbe Stoff wie Mozart's Oper „Don Juan" zu Grunde liegt, vergegenwärtigt uns gut das Wesen der damaligen italienischen Oper. Die episch ausgebreitete Handlung bestand aus einem losen Scenengefüge, die Hauptmomente waren kurz, skizzenhaft, ohne Motivirung, ohne Uebergänge gebracht. Die Arien, selbstständig ausgebildet, in der von Alessandro Scarlatti geschaffenen Form, traten losgelöst vom Recitativ, fast immer am Ende der Scene auf; ihre Zahl beläuft sich auf 25. Duette, Terzette im heutigen Sinn, ebenso die Chöre, fehlen. Die Zahl der Verwandlungen beläuft sich auf dreizehn verschiedenartige; auch fanden mehrfach scenische Vorgänge statt, die ohne Anwendung von Maschinerien unmöglich waren. So fliegt der steinerne Gast nach seinem

jedesmaligen Erscheinen durch die Lüfte hinweg, und „Don Johannes“ versinkt unter Erdbeben in die Tiefe.

Sehr gerne kündigen die Principale die lustige Person an; da bringt Einer einen „sehr lustigen Bauern-Hanswurst“, ein Anderer „den berühmten Wiener'schen Pantalon“, wieder Einer „einen über die Maßen ehrbar lustigen Bauern-Hanswurst“, Einer endlich begnügt sich erst mit zwei Hanswursten. Der Hanswurst, die stehende lustige Figur, deren Character der Individualität des Komikers angepaßt war, die er nach berühmteren Vorbildern und mit eigenem Witz ausarbeitete, hatte eine starke Anziehungskraft. Seine Rolle bestand zumeist aus Extempores, denn vielmehr als der allgemeine Gang der Handlung war ihm nicht vorgeschrieben, somit waren seine Triebkraft seine Laune, und sein Regulator die Lachsalven des Publicums. Zuweilen überschlug sich die ungebundene, uncontrolirte Lustigkeit des Hanswurstes, dann mußte der übermüthige Geselle die Scherze seiner losen Zunge mit mehrtägiger Bürgerzucht und der Principal mit einer nicht unbedeutenden Zahlung an die Armencassa büßen. Bei einer solchen Gelegenheit wurde dann auch den Schauspielerinnen eingeschärft, ihre Reize sorgfältig zu verhüllen und nie anders als „mit Flor oder Tüchel bedeckter Brust“ zu erscheinen.

Die losen Sprünge des Hanswurstes waren nicht die einzigen Verlegenheiten, die dem Principal von seinen Leuten bereitet wurden. Das Volk der Schauspieler war nicht immer verläßlich und nicht leicht zufrieden zu stellen; dann bekamen Director und Directorin nicht immer die auferbaulichsten Titulaturen. „Kuchel-Dragoner“ heißt die Frau des Principals Bentsch in solch' einer vertraulichen schriftlichen Herzensergießung, und der Herr Principal kommt noch schlimmer weg.

War aber das Schauspiel zu Ende, hatte das Publicum seinen Weg nach Hause gefunden — die Reichen in Sänften, von fackeltragenden Dienern begleitet —, und war der nächste Morgen erschienen, dann meldete Nichts und Niemand in irgend einem Blatt oder Blättchen von der „gestrigen Vorstellung“; wohl erschien schon mit 1759 eine amtliche Zeitung, aber es währte noch manches Jahr, bis sie sich

zu einer flüchtig-höflichen Erwähnung unserer Bühne aufraffte. Das einzig gedruckte, was sich auf so eine Theater-Vorstellung bezog, folgte ihr nicht nach, sondern ging ihr voran, es war der — Theaterzettel.

III.

Die ersten ständigen Directoren.

1. Johann Böhm (1771—1777).

(Seine Persönlichkeit. — Begünstigungen. — Die Redouten. — Gastspiel der Böhmischen Gesellschaft in Wien. — Das Brünner Singspiel Vorbild für Wien. — Die erste Kritik. — Das Repertoire. — Die Schauspieler — Bühnenfestlichkeiten. — Die erste Theaternotiz in der Zeitung.)

Es ist, als würde die Luft plötzlich rein, sobald die Direction in die Hände Böhm's übergeht. Ohnedies die bedeutendste Persönlichkeit in der gesammten Schaumperg'schen Gesellschaft, ist auch sein ganzes Auftreten während der Abhandlungen mit diesem windigen Patron ein so bestimmtes, gut abgemessenes, daß es wie ein Creditbrief für die Zukunft wirkt. Und noch Eins, was am wenigsten übersehen werden darf; Böhm hatte die nöthigen Fonds zur Verfügung, um aus diesem Bühnenunternehmen etwas mehr als eine bloße Luftspeculation machen zu können.

Brünn erhielt so endlich den ersten wahrhaft ständigen Director und Böhm stellte ganz seinen Mann. Er erfüllte die auf ihn gesetzten Hoffnungen vollständig und als mit Ostern 1774 sein erster Termin abgelaufen, verlieh man ihm gerne die Direction auf weitere drei Jahre. Man gab sie ihm mit einer Reihe von Begünstigungen, welche deutlich genug die Werthschätzung seiner Bemühungen aussprachen. Damit Böhm für die ertragsarmen Sommermonate eine Entschädigung erhalte, gestattete man ihm außer der Producirung der Kreuzerspiele die Abhaltung von Bällen sowohl für Maskirte als Unmaskirte während der Faschingszeiten. Diese Bälle, unter denen die Redouten in den ersten

Jahrzehnten einen ganz vorzüglichen, glänzenden Sammelplatz der Brünner Elite bildeten, blieben bis zur Trennung des Redoutensaales vom Theater eine beliebte und bestens ausgenützte Einnahmsquelle der Theaterdirectoren.

Wir haben hinreichend Anhaltspuncte, aus welchen sich die Vortrefflichkeit der Böhm'schen Gesellschaft und ihrer Leistungen ersehen läßt.

Es ist ein altes Theatergesetz, daß sich bereits — nach Böhm's eigenem Geständniß — bei dem ersten ständigen Director Brünns erfüllte, daß im Verlauf einer Direction die Sympathien des Publicums gemäßigter zu werden pflegen. Aber auch, können wir hinzusetzen, die Leistungen der Directoren werden immer mäßiger. Es ist sogar immer die lebhafteste Wechselwirkung vorhanden. Nun kann es wohl als kein geringes Zeugniß für Böhm's Solidität gelten, wenn er im Sommer 1776 mit seiner Singspielgesellschaft an das Kärnthnerthortheater nach Wien gehen konnte, wo er in Verbindung mit dem berühmten Meister der Tanzkunst, Noverre, Vorstellungen gab. Noverre's Ballete und Böhm's Singspiele übten eine mächtige Anziehungskraft und bereiteten dem Burgtheater eine sehr fühlbare Concurrenz.

Ja, noch mehr. Angeregt durch den dauernden Erfolg des deutschen Singspiels in Brünn unter Böhm's Direction, beschloß Kaiser Joseph II., einen gleichen Versuch am Burgtheater zu wagen.

So wurde die Brünner Bühne unter ihrem ersten ständigen Director ein Vorbild für das Wiener Hofburgtheater, dieselbe Brünner Bühne, die sich später weit öfter als nöthig, auch im niedrigsten Genre, damit begnügte, ein Nachbild der Theater Wiens sein zu können.

Noch von anderer Seite kommt uns Nachricht über die Trefflichkeit der Böhm'schen Direction. Ein kurzlebiges Wochenblättchen Brünns aus dem Jahre 1777 enthält eine Reihe von Theaterbriefen, aus denen höchst erwünschte Streiflichter auf die Repertoireverhältnisse und die Mitglieder der Bühne fallen. Klingen auch diese Anfänge der

Kritik, namentlich in dem abfälligen Urtheil über das Publicum, etwas hochnäsig, so daß sie sofort den aus dem deutschen Norden gekommenen „Ausländer" verrathen und geberden sie sich auch ziemlich einseitig, — das Lob, daß sie mit guter Sachkenntniß und in einer Weise geschrieben sind, wie es lange, sehr lange nachher bei der Brünner Kritik nicht der Fall gewesen, wird man ihnen kaum vorenthalten können.

Durchmustern wir nach diesen Berichten das Repertoire aus der letzten Zeit Böhm's so finden wir darunter Shakespeare's „Macbeth", Lessing's „Emilia Galotti" und „Tellheim" („Minna von Barnhelm") Brande's „Mediceer", das beliebte Trauerspiel „Elfriede", bei dessen Darstellung die Zuschauer Thränen vergoßen, das selbst noch im Anfang des nächsten Jahrhundertes mit großem Pomp gegebene Schauspiel „Graf Waltron oder die Subordination" von dem Hofschauspieler Müller (an der Burg im Jahre 1776 zum ersten Male gegeben), das Preislustspiel des Burgschauspielers Stephanie des Jüngern „Der Unterschied bei Dienstbewerbungen", die weit und breit beliebten Werke Gretry's, des Stammvaters der komischen Oper, „Zemire und Azor", „Die beiden Geizigen", „Der Hausfreund", „Das Rosenmädchen", Monsigny's, Gretry's würdigen Consorten, Opern, „Der Deserteur", „Man sieht nicht Alles voraus" 2c.

Dazu kamen abwechselnd die Ballete unter Leitung des Meisters Rösler, der sie nach Noverre's Muster gestaltete, wie man sie „weder zu Berlin, Leipzig oder Prag zu sehen bekommt."

Böhm's Gesellschaft war dem Repertoire entsprechend. Er selbst ein tüchtiger routinirter Schauspieler, spielte alle Rollen, die hochtragischen ausgenommen, die er seinem Freunde Waizhofer überließ. Ausgezeichnet muß Böhm's Frau gewesen sein. „Es ist fast keine Rolle zu nennen, welche sie nicht mit der größten Geschicklichkeit, mit Anstand und Feuer spielt. Die zärtliche Liebhaberin im Lust- und Trauerspiele ist freilich ihr Hauptfach; ihre Action ist die denkbar natürlichste von der Welt." Ihre Leistungen werden mit den berühmten Schauspielerinnen des deutschen Nordens auf gleiche Stufe gestellt. Madame Waizhofer war eine

gute Soubrette, Herr Schmidt ein gerühmter komischer Alter, Stierle sehr geschickt in komischen, mürrischen und zärtlichen Alten und guter Bassist und Souter wohl noch Anfänger, aber ein stimmbegabter Tenor &c. Die Herren und Damen besaßen alle musikalische Kenntnisse und die Rangirung nach Fächern war nur eine sehr allgemeine.

Böhm war um eine tüchtige Ausstattung bemüht und man lobte seine schönen Decorationen, wie die prächtigen Costüme. Selbst Illumination und Feuerwerk ward verwendet, gegen welch' letzteres sich jedoch der Magistrat sehr energisch aussprach, da die herumfliegenden brennenden Papiere in Wahrheit gefahrdrohend wurden.

Daß in irgend einem Winkel eines Wiener Theater-Almanachs eine Stimme gegen die Böhm'sche Gesellschaft sich ereiferte, das ist bei der Theaterkritik schon so üblich; solches Gekläffe erstickt indeß in sich selbst.

Selbst zur Verherrlichung von Festlichkeiten hoch angesehener Brünner Persönlichkeiten wurde das Theater bereits herangezogen. So ward im Jahre 1775 dem Reichsgrafen Harrach zu Ehren an seinem Namensfest ein Lustspiel „nebst einem großen, hiezu schicklichen Ballet bei ausnehmend schöner Illumination aufgeführt."

Letzteres ist die erste Nachricht, mit welcher der seit dem Jahre 1759 in Brünn erscheinende „Wöchentliche Intelligenz-Zettel", der sich 1778 als „Brünner Zeitung" entpuppte, über das Theater debutirte, und fast regulär nur dann immer, wenn das Schauspiel zur Verherrlichung illustrer Persönlichkeiten dient, wird seiner in diesem Blatte, und zwar im begünstigendem Tone gedacht.

So ist der Gesammteindruck der ersten ständigen Direction ein günstiger; er würde es bleiben, wenn uns auch noch mehr Details aus jenen Tagen zu Gebote stünden, da die Grundlinien fest und solid gezogen sind. Der erste Versuch war geglückt; als dann Böhm von Brünn zog, konnte man beruhigt in die Zukunft unseres Theaters blicken, da man einen passenden Nachfolger bereits in Aussicht hatte: es war dies der in Böhm's Genossenschaft durch eine Reihe von Jahren als tüchtig erfundene Roman Waizhofer.

2. Roman Waizhofer 1777—1784.

(Die erste Verpachtung auf sechs Jahre. — Die öffentlichen und geheimen Directoren — Der Oberpost-Verwalter Köffiller. — Gluck's „Orpheus und Euridice." — Waizhofer im Kampf mit seinen Directoren. — Maria Theresias Tod, verkürzte Bühnentrauer. — Der Patriotismus Köffiller's. — Die Leistungen des Directoriums. — Waizhofer's Sieg und neuerlicher Pacht. — Seine Bühnenleistungen, seine Kräfte. — Sein Abgang. — Umbau des Theaters, vermehrte Sicherheit. — Director und Schauspieler. — Die Marionettenspieler. — Reduction der verbotenen Spieltage. — Die Censur.)

Böhm schloß seine Direction mit dem Ende des Faschings 1777. Die Fastenzeit war noch immer dem Komödienspiel versagt, und die Sommerzeit wie in allen Jahren für die Directoren gleich aussichtslos, darum dachte Waizhofer erst im Herbste desselben Jahres an die Uebernahme der Bühne, die ihm im October auf volle sechs Jahre verliehen wurde. Es ist dies der Termin, der an unserem Theater typisch wird.

Die Uebernahme der Direction durch Waizhofer, der sich noch mit einem Amtscollegen, dem Schauspieler Schmid, versah, konnte nicht so leichthin geschehen. Beiden Herren gebrach es an den zur Leitung solch' eines Geschäftes nöthigen Baarmitteln. Die damaligen adeligen Kreise übten öfternfalls freundlich das Mäcenatenthum gegenüber den geldverlegenen Künstlern; auch Waizhofer-Schmid fanden solche Protectoren, allein die diesmalige Unterstützung der dramatischen Kunst blieb nicht ohne sonderbare Complicationen, deren Resultat, abgesehen von dem finanziellen Mißerfolge, den Protectoren selbst manchen Vorwurf eintragen mußte.

Waizhofer und Schmid waren die Directoren der Behörde und dem Publicum gegenüber, in Wahrheit waren sie's nicht. Zum Zwecke der Beschaffung der nöthigen Geldmittel hatten sie sich einem Mäcenaten-Consortium mit Haut und Haaren in einem Vertrage verschreiben müssen. Laut dieses Vertrages waren Waizhofer und Schmid nichts mehr als artistische Leiter, ja selbst dies nur im beschränkten Maße, da z. B. Böhm unter Schaumperg's Direction als Regisseur eine weitaus unabhängigere und einflußreichere Stellung inne gehabt, als diese Mäcenaten den Directoren

zugestanden, denn selbst hinsichtlich der Auswahl der Schauspiele, der Aufnahme und Entlassung der Acteurs und sämmtlicher Theaterpersonen ward ihnen von den Associirten blos ein Vorschlagsrecht eingeräumt. Nicht einmal auf dem Theaterzettel durften sie als Directoren stehen. Waizhofer erhielt dafür von seinen Beschützern die Wohnung im Tafernhaus, Schmid eine jährliche Geldsumme, für den Schluß des Jahres versprach man Beiden, wenn der Theaterfond sich in einem günstigen Zustande befände, eine „proportionirte Remuneration".

Armselige Directoren, armseligeres Mäcenatenthum! Unselbständiger konnte sich nicht das Erstere, geschäftlicher, selbstsüchtiger nicht das Letztere anlassen. Doch, es fragte sich noch, ob das Vertragspapier als Marterinstrument benützt werden sollte! Vielleicht war es nur abgefaßt, „für alle Fälle". Die Association bestand aus den Herren: dem Ober-Postverwalter Carl v. Köffiller, dem Polizei-Präsidenten Johann Freiherrn v. Tauber und dem Grafen Ferdinand Troyer. Den beiden letztgenannten Cavalieren muß es nachgesagt werden, daß sie sich nicht gar ernstlich um die ganze Angelegenheit bemühten, sie gaben ihr Geld und damit glaubten sie auf lange hinaus genug gethan zu haben.

Anders Carl v. Köffiller. Ihm lag die persönliche Oberleitung des Theaters zum Mindesten so am Herzen wie seine Postverwaltung und er wachte mit dem Vertragsschein in den Händen ängstlich über allen Puncten desselben. Und er glaubte die Maschen seines Vertragsnetzes so kunstreich geschlungen, daß den dadurch gebundenen Händen der Directions-Figuranten jede freie Bewegung unmöglich geworden.

Was indeß geschehen mußte, geschah. Waizhofer — Schmid war von den Associirten entlassen worden — war in eine Lage gebracht, in der er seine Kraft beweisen mußte. Und es bewies sie. Zunächst arbeitete er trotz dem Druck des Vertrages mit Eifer und Geschick, daß er sich den Ruf eines tüchtigen Directors gründe, was ihm auch gelang. Er sorgte für gute Gesangskräfte, für gute Novitäten und für eine splendide Ausstattung. Wir haben Beweise genug dafür.

Eine Sängerin, Namens Hanke, erfreute sich solcher Beliebtheit, daß sogar die amtliche Zeitung ihre Columnen den poetischen Ergüssen der studirenden Jugend nicht versagte*), und daß im Jahre 1779 bereits die erstmalige Aufführung von des unsterblichen Gluck's Oper „Orpheus und Euricide" unter lautem, einstimmigem Beifall stattfand, ist gleichfalls ein günstiges Zeichen für die Direction. Die dabei aufgewendete Ausstattung wird als glänzend gepriesen.

Waizhofer stand in der zweiten Hälfte des Jahres 1780 fest auf seinem Posten. Köffiller mochte das bereits erwachte Selbstbewußtsein des Directors empfinden, denn er kann es sich nicht versagen, ihm bei der Auszahlung der Gagen, bei seinen Anordnungen betreffs der Schauspieler Schwierigkeiten zu machen.

Waizhofer war wohl den Schauspielern gegenüber Derjenige, der ihnen die Gagen auszahlte, diese wußten aber gar gut, daß er nicht der eigentliche Zahlherr sei. Das schädigte seine Autorität. Einzelne Mitglieder stellten sich ihm gegenüber, und wenn er ihnen die für solche Fälle nöthige Energie bewies, dann gingen sie weiter an das Directoren-Trifolium, die Anerkennung ihrer Vermessenheit zu suchen. Und Köffiller waren derartige Instanzenzüge nicht unangenehm, besonders da auch er gerne nach einem Mittel griff, Waizhofer in den engsten Schranken zu erhalten.

Waizhofer nahm nun den Kampf mit Köffiller auf, er verlangte eine amtliche Entscheidung, wer denn eigentlich der Director des Brünner Theaters sei.

---

*) Da diese Andichterei auch heute noch zuweilen Sitte ist, so theilen wir das Gedichtchen des lehrreichen Vergleiches wegen mit.

Sinngedicht.

Sonst schlich sich mit Philint Climene
zum Wasserfall,
Da rührten sie die Zaubertöne
der Nachtigall.
Hier schwoll vom zärtlichen Gefühle
auch Damon's Brust;
Sie gab bei sanfter Abendkühle
ihm Götterlust.
Warum läßt er itzt Philomele
und eilt und dringt
Sich in die Stadt? — Weil für die Seele
dort Hanke singt.

Da ward denn freilich dem Carl v. Köffiller eine Ueberraschung zu Theil, wie er sich sie kaum hätte träumen lassen.

Es starb am 29. November 1780 Maria Theresia und alle Schauspiele, sowie „alle Musik, Saitenspiel und öffentliche Freuden" wurden eingestellt; doch ward diesmal nicht eine nach mehreren Monaten zählende Einschränkung aller öffentlichen Vergnügen als Zeichen der Landestrauer gefordert, sondern diese nur auf sieben Wochen ausgedehnt, „wornach zur Verhütung verschiedener Unannehmlichkeiten und in Rücksicht, daß die wahre Empfindung nicht in äußerlichen Beweisen bestehe, wie auch zur Verschaffung des erlaubten Nahrungsverdienstes für Personen verschiedener Gattung, die gewöhnlichen Spectakeln, Musiken und Bälle wieder ihren Anfang nehmen können". In diesem Decret wiederspiegelt sich die edle Aufklärung Kaiser Joseph's II.

Während dieser Zeit der Bühnensperre ward von dem Kunst-Consortium lustig drauf los intriguirt, so zwar, daß dasselbe, obwohl man sich damit hervorthat, „Alles blos aus Liebe für das Publicum und für die Ehre der Nation aufgeopfert" zu haben, sich kein Gewissen daraus gemacht hätte, dem Publicum auch vom 21. Jänner 1781, dem Ausgangstag der Trauer, bis auf Weiteres das Theater zu sperren und ihm so die schöne Begünstigung seines Kaisers zu entziehen.

Da fiel die Entscheidung des Guberniums, um die Waizhofer gebeten hatte. Indem dasselbe einerseits dem aufs Höchste verdutzten Consortium seinen Standpunct dahin präcisirte, daß man nur jene Impresarien kenne, denen man die Impresa verliehen, d. i Waizhofer und Schmid, sorgte es zugleich für die Aufstellung eines Commissärs, der sowohl der eingerissenen Unordnung zu steuern, als für die Aufrechthaltung der ferneren Ordnung Sorge zu tragen hatte.

Es lohnt aber wirklich, nachzusehen, was unsere Kunstmäcenaten eigentlich gethan und geopfert, um für sich ein derartiges Recht, wie wir gesehen, in Anspruch zu nehmen. Die Hauptsache bildet der Vertrag, den sie abgeschlossen und womit sie Waizhofer die Hände gebunden hatten. Außerdem

hatten sie Geld hergeliehen, von dem ihnen noch ein Einlagerückstand von 2859 fl. 14 kr. 2 Den. ausstand. Und um die Eintreibung dieses Betrags handelte es sich, obgleich das Consortium selbst sich nicht durchwegs mit quittirten Rechnungen über seine Einkäufe von „Farb-, Seiden- und Leinwandwaaren" ausweisen konnte. Am liebsten wäre es den Associirten gewesen, hätte ihnen Waizhofer ihren Fundus instructus nach ihrem Schätzungswerth von 5000—7000 fl. abgelöst; Waizhofer dagegen machte ihnen ein „beleidigendes" Anbot von 600 fl. und so suchte man ihm den Fundus zu entziehen. Während der Fastenferien der Bühne waren alle Theatraleffecten im Theater versperrt gewesen, als die Vorstellungen wieder nach Ostern anfingen, transportirte man Alles hinaus und Köffiller nahm den ganzen Apparat aufs Posthaus.

Waizhofer befand sich bereits in der Lage, einen Fundus auf seine Kosten anzuschaffen, er stand also auf eigenen Füßen und bedurfte keines anderen Schutzes mehr, als des behördlichen. Waren die Associirten um ihre Hoffnungen gekommen, so hatten sie wenigstens die eine Genugthuung, mit einem reichen Rüstzeug von allerlei Mitteln und Mittelchen gegen Waizhofer ausgezogen zu sein. Wenn Waizhofer einen Schauspieler aufnahm, der, um den Verfolgungen irgend eines haßerfüllten Directors zu entgehen, seinen Namen mit einem andern vertauschte, dann witterte gleich der gestrenge Herr Ober-Postverwalter ihm zwar „unbekannte, jedoch verdächtige Ursachen" dahinter — Grund genug, um gegen den Träger eines ihm nicht gebührenden Namens einzuschreiten — man erräth es beiläufig, warum. Selbst einen Director hatten sie gegen ihn ausgespielt, der Himmel und Erde versprach, falls er vom Gubernium an Waizhofer's Stelle gesetzt würde.

Waizhofer war von der höchsten Behörde des Landes gegen alle derartigen Angriffe in Schutz genommen worden, und als endlich sein Contract ab Ostern 1782 abgelaufen war, so übergab man ihm die Direction auf weitere sechs Jahre, ein Zeugniß des Vertrauens, wie es ihn angesichts der überstandenen Köffiller'schen Machinationen — denn er allein ist der böse Geist — wohl entschädigen konnte. Es war

aber auch ein Gebot höchster Billigkeit, da Waizhofer sein Geld in die Garderobe gesteckt hatte und er durch die eingefallene Trauer und „contractbrüchige Desertion mehrerer Schau- und Singspieler“ und andere Zufälle in große Schulden gerathen war.

Nur vereinzelte Nachrichten sind es, die uns über Waizhofer's künstlerische Absichten zwar nicht im Laufenden erhalten, aber doch als Merk dienen können. Jedesfalls deutet Alles darauf hin, daß er der Böhm'schen Richtung: besondere Pflege des musikalischen Theils und wenn möglich des Ballets, sowie sorgfältige Ausstattung, treu blieb. So eröffnete er an dem für ihn so bedeutungsvollen 21. Jänner 1781 das Theater mit einer Originaloper des Professors Zehnmark, eines gebürtigen Brünners, oft genug producirten sich Virtuosen, so der Cellist Küffel, die Contrabassisten Hackel, Sperger und Lasser, welch' Letzterer auch als Sänger Gutes leistete und in Folge seines glänzenden Concertes 1782 als Orchester-Director angestellt wurde. Wie sehr man sich um Lasser's Acquisition bemühte, beweist, daß der Adel zur Befriedigung seiner Gehaltsforderungen eine Subscription von 100 Ducaten einleitete. Auch Lasser's Frau ward als Sängerin engagirt. Einen schönen Abend feierte Waizhofer am 11. Jänner 1783, als er die große deutsche Originaloper „Günther von Schwarzburg“ zur Aufführung brachte „Ein so schönes und großes Singspiel, welches durchaus gesungen ward, ist noch nicht gesehen und gehört worden“, heißt es in dem Bericht darüber; und weiter dann: „Die durchaus neuen Kleider waren prächtig, die Chöre stark besetzt, die Gefechte gut geordnet; die Zahl der Ritter und Soldaten gegen 80 Personen, welche alle neu und costumemäßig gekleidet waren. Es gefiel außerordentlich und man erstaunte, so großen Aufwand zu sehen von einem Spectakel, welches fürs Geld und in einer Provinzstadt gegeben wird. Der Herr Waizhofer hat, wie es scheint, gegenwärtig mehr auf die Ehre, als auf den Nutzen gesehen, und daher kann man auch nicht anstehen, nach dem Urtheil der Meisten zu sagen: eine so gute und stark besetzte Gesellschaft ist in Brünn noch nicht gesehen worden.“ — Im Gebiete des

Schauspieles erschienen Shakespeare's „Hamlet", ferner die Lustspiele „Die Westindier", „Nicht mehr als sechs Schüsseln", „Der Philosoph nach der Mode" ꝛc. Noch im letzten Jahre vermehrte er die Zahl der Orchestermitglieder von 17 auf 22.

Auch dem großen Publicum bot Waizhofer Unterhaltung. Am Annentage 1781 veranstaltete er eine unentgeltliche Theatervorstellung, womit er eine Lotterie verband, bei welcher 6 silberne Löffel gewonnen werden konnten und von einem armen Jungen gewonnen wurden; den Beschluß bildete ein Ballet, bei welchem Tänzer und Tänzerinnen Bouquets mit Bandschleifen unter das Publicum warfen, „worüber unsere gütigen Brünner durch häufiges Händeklatschen ihr Vergnügen zu erkennen gaben".

Mit Faschingsschluß 1784 verließ jedoch Waizhofer Brünn und die Direction ging in andere Hände über. Zur Aufklärung dieses Wechsels fehlen uns positive Nachrichten, da sich in den Acten hier eine Lücke findet; es bleibt uns nur die überraschende Thatsache des plötzlichen Abbruches.

Sowohl locale Erscheinungen, wie äußere Einflüsse und Einwirkungen blieben in diesen Jahren in verschiedenen Richtungen nicht ohne Bedeutung für unser Theater.

Die Nachrichten von verschiedenen Theaterbränden, ein noch glücklich überstandener Schreck im eigenen Hause, der jedoch die drohende Gefahr nur zu deutlich hervortreten ließ, veranlaßten im Jahre 1780 die Stadt Brünn, Vorkehrungen zur Erhöhung der Sicherheit des Publicums zu treffen. Die Zahl der Ausgänge sollte vermehrt, die Gänge sollten gewölbt und die Stiegen aus Stein hergestellt werden. Da die Stände die auf 3000 fl. sich belaufenden Kosten auf sich zu nehmen versprachen, so konnte das Werk des Umbaues ohne Schwierigkeit in Angriff genommen werden. Bemerkenswerth wäre an demselben das Eine, der jetzige Eingang in den Redoutensälen ist auf den noch vorhandenen Bauplänen als „neuer Eingang" bezeichnet.

Ferner treten unter Waizhofer's Direction einzelne Erscheinungen bereits ganz bestimmt zu Tage, die sich als

eine nothwendige Folge der Stabilität der Directoren ergeben. Vor Allem handelte es sich um ein festgefugtes Verhältniß zwischen dem Impresario und den Schauspielern. Waizhofer hatte in dieser Hinsicht wiederholt unangenehme Erfahrungen gemacht. Es fehlte dem Director an manchen nöthigen Handhaben. Die Contracte, die im besten Falle nur abgeschlossen wurden, waren ziemlich allgemein gehalten, und auch an behördlichen Vorschriften mangelte es. Als Waizhofer 1783 um eine Instruction bat, welche „Ordnung und Bedienung des Publicums und die Pflichten der ihm untergebenen Schauspieler" zum Gegenstande habe, verwies man ihn nur „auf die trefflichen Wiener Instructionen." Darunter können keine anderen als das Josephinische Theater-Gesetz vom Jahre 1778 verstanden sein, das am Burgtheater wohlthätige Ordnung geschaffen hatte.

Außerdem kam ein finanzieller Punkt zur Erörterung, der bis herauf in unsere Tage eine stehende Rubrik bildet: es ist das Verhältniß der durchreisenden Künstler zu dem ständigen Theaterdirector. Die Marionettenspieler waren dadurch unschädlich geworden, daß der Theaterdirector selbst Unternehmer der Kreuzerspiele wurde. Fremde Künstler, wie Concertspieler, Taschenkünstler &c., die auf dem Theater aufzutreten gedachten, verglichen sich leicht mit dem Theaterdirector, wie aber, wenn irgend eine reisende Künstlerbande außerhalb des Theaters einen Raum für ihre Productionen benützte, die noch zudem in die Zeit der theatralischen Aufführungen fielen? Mußte da nicht der Theaterdirector sich und der Behörde die Frage vorlegen: Wie kann mir die pünctliche Einhaltung der Pachtbedingungen zur Pflicht gemacht werden, wenn die Behörde selber solchen Störern meines Berufes die Concession dazu ertheilt?

Man anerkannte die Richtigkeit dieser Auffassung, da in der Regel den fremden Künstlern nahe gelegt wurde, mit dem Theaterdirector einen gütlichen Vergleich zu treffen; es war entschieden, wie auch die Thatsachen lehren, vorderhand das beste Auskunftsmittel, denn wer hätte damals schon bei den sich erst entwickelnden Verhältnissen eine feste Norm bestimmen wollen!

Noch fällt ein drittes Factum bedeutungsschwer herein, das zwar nicht in und auch nicht speciell für Brünn

heranreifte, das demungeachtet mit der Stabilität der Theater-Directionen in unleugbarem Zusammenhang steht: eine andere Normirung der erlaubten und verbotenen Spieltage.

Kaiser Joseph's II. Hochschätzung der Schaubühne ist männiglich bekannt. In der Zeit des Aufschwunges der deutschen Literatur stieg allgemein die Werthschätzung der deutschen Bühne; man sah in ihr mehr als ein bloßes Vergnügen, man ging sogar so weit, dem so problematisch angesehenen Schauspielerstande und seinen Ausübungen einen moralischen Untergrund zu vindiciren. Die Bühne ward neben Kanzel und Katheder gestellt, sie bildete die Illustration zu diesen beiden. Mit solch' einem Fortschritt konnte sich trotz seiner Einseitigkeit unsere deutsche Bühne zufrieden stellen, zumal er ihr unschätzbare Vortheile einbrachte und sie selber ehrlich daran glaubte.

Einer dieser Vortheile ist ganz entschieden die Verringerung der verbotenen Spieltage, denn die finanziell günstigere Fundirung eines solchen Instituts durch die ununterbrochene Thätigkeit desselben hat für die Regierung nicht den Ausschlag geben können. Schon Anfangs des Jahres 1782 ward mittelst Hofdecretes ein ziemlich geschmälertes Verzeichniß der verbotenen Spieltage herabgelangt, ein weiteres folgte.

Zu all' den Vortheilen aber, welche aus der Auffassung der dramatischen Schaubühne als einer moralischen Anstalt flossen, gesellte sich Etwas, das gleichfalls dieser Quelle entstammte und das sich eben darum später zu ungeahnter Mächtigkeit und ganz entschieden nicht zum künstlerischen Vortheile entfaltete: die Censur mit ihren Um- und Auswüchsen. Schon längst, seit 1751, eingeführt, gewann sie desto mehr an Bedeutung, je mehr das Extemporiren von der Bühne schwand und das regelmäßige Schauspiel dominirte. Schon Waizhofer befand sich mit dem Brünner „Revisionsamt" nicht immer auf gutem Fuß, da er mit Umgehung desselben bei der Wiener Censur die Approbation der Theaterstücke zu erlangen trachtete. Doch duldete man dies Vorgehen nicht.

Alles in Allem genommen hatte Brünn Ursache genug, auch mit seinem zweiten Theaterdirector zufrieden zu sein,

denn nicht allein die Vortheile der Stätigkeit der Direction sind es, die dem Publicum zugute kommen, sondern auch die tüchtigen Eigenschaften der Unternehmer.

IV.

Johann Baptist Bergopzoom (1784—1788).

1. Die beiden Brände.

(Bergopzoom's Lebensgang. — Unheimliche Vorboten. — Der erste Theaterbrand. — Uebernahme des Theaters seitens der Stände. — Eröffnung des neuen Hauses. — Der zweite Theaterbrand. — Der Bau des Theaters durch die Stadt.)

Von Ostern des Jahres 1784 übernahm Johann Baptist Bergopzoom das Brünner Theater. Er stellte sich dem Publicum in einer seiner Prachtrollen, als Richard III., vor und ward beifällig aufgenommen. Seine Ziele und Absichten hinsichtlich der Bühnenleitung legte er in einem Programm nieder, das gute Hoffnungen für die Zukunft erweckte.

In Bergopzoom erhielt die Brünner Bühne einen Mann von höherem Bildungsstreben, einen bedeutenden Künstler und einen erfahrenen Theaterdirector, durchwegs vortreffliche Qualitäten in glücklicher Vereinigung.

Im Jahre 1742 in Wien geboren, ward er durch den originellen Odoardo-Hanswurst Weißkern in München für den Schauspielerstand geworben. Das fahrende Komödiantenthum widerte ihn jedoch an, er verließ die Bühne und besuchte in Wien die Aufsehen erregenden Vorlesungen von Sonnenfels. Aber der Theaterteufel schlummerte nur in ihm und ein aufmunterndes Wort aus dem Munde eines alten Collegen gewann Bergopzoom wieder seinem früheren Beruf. Als im Jahre 1771 in Prag ein ständiges Theater errichtet wurde, erhielt Bergopzoom die Direction daselbst und verblieb in dieser Stellung bis zum Jahre 1774. Während der folgenden acht Jahre finden wir ihn am Wiener Burgtheater, wo sich seine Intriguanten und Ty-

rannen großer Beliebtheit erfreuten. Auch als Theaterdichter war er während dieser Zeit thätig. 1783 spielte er in Riga, das Jahr darauf beginnt seine Brünner Thätigkeit.

Glücklich hatte die Direction begonnen, doch sollte sich bald schweres Unheil über die ganze Stadt wie über den Leiter des Theaters entladen.

Schon am 10. Jänner 1785 hatte man bei einem Balle wahrgenommen, „daß die Oefen im Opernhaus so zersprungen und übel zugerichtet sind, daß dabei eine Feuersbrunst zu besorgen gewesen“: am 14. bereits entstand gegen ½5 Uhr Feuerlärm und „nach einer Stunde war das Gebäude schon ein Raub der Flammen“. Das in einem Complex von 32 Häusern gelegene Theater war ein unheimlicher Feuerherd und Alles, Bergopzoom voran, der Adel, die Bürgerschaft, zumal die Fleischerzunft, und die Artillerie der hiesigen Garnison wetteiferte mit Anstrengung und Aufopferung, der Wuth der Flammen Grenzen zu setzen, was denn auch gelang. Aber das Theater war total niedergebrannt und auch das Tafernhaus hatte in den mit dem Theater communicirenden Localitäten mancherlei Schaden erlitten. Man klagte, daß so viel solides Material dabei zu Grunde gegangen, und bezifferte den Gesammtverlust auf 18.500 fl. Auch der in der Tafern hausende Kaffeesieder, sowie der Weinhändler kamen mit Verlustlisten an Wildpret, Wein und Gläsern herausgerückt.

Bergopzoom erwies sich indeß der Situation völlig gewachsen. Er traf sofort alle Anstalten, daß die Maskenbälle keine Unterbrechung erlitten, und auch Theater sollte wieder gespielt werden. Die gräflich Salm'sche Reitschule ward von ihrem Besitzer zu diesem Zweck unentgeltlich überlassen und in wenigen Tagen war bereits „ein den Umständen angemessenes Theater hergestellt“, so daß am 26. Jänner die Vorstellungen wieder beginnen konnten.

Unterdeß berieth man wegen Erbauung eines neuen Theaters.

Dabei zeigte es sich, daß die Auffassung der Brünner Stadtgemeinde, respective der königlich städtischen Wirthschafts-Administration, in Theaterangelegenheiten durchaus nicht über die gewöhnlichste Kreuzerwirthschaft hinausging.

„Es ist ohnehin eine erwiesene Sache", hieß es, „daß durch die Erlustigung der Schauspiele zum größten Theile nur der hohe Adel und Honoratiores unterhalten wird", die Einkünfte der Stadt Brünn seien dergestalt genau bemessen, „daß sie gerade zur Bedeckung der unentbehrlichen Auslagen zureichen", zudem habe die Stadt Brünn bei dem geringen Miethzins und den jährlich vorzunehmenden Reparationen des Theaters fast gar keinen Gewinn, ja, zu den Schulden, die ein Neubau verursachte, käme noch die ganze Gefährlichkeit solch' eines Brandobjectes — kurz, die Stadt Brünn wollte davon nichts wissen und wies direct auf die mährischen Stände hin, welche den Bau des Theaters unternehmen sollten. Nur hinsichtlich des Platzes war die Wirthschaftsadministration mit einem guten Rath zur Hand. Man schlug als „den schicksamsten Platz die auf dem großen Platz stehende Nicolaikirche sammt dem daran stoßenden Waaghause" vor. „Es müßte dann das Kirchel denen hiesigen Handelsleuten und das Waaghaus der Stadt abgelöst, dann denselben die von denen anstoßenden Kaufhütteln genießenden Zinsungen vergütet und deren Eigenthümern die der Stadt bezahlten Einkaufsgelder zurückgegeben werden." Wie man sieht, wenn die Stände das Geld hergaben, durfte sogar der Platz etwas kosten — Brünn wäre wenigstens bei dieser Gelegenheit um seine unsterblichen „Bauhütteln" gekommen.

Aber es kam anders. Das Gubernium erklärte, „daß nicht nur der hierortige Adel, sondern auch das gesammte Publicum den sehnsüchtigen Wunsch äußere, daß ein neues Theater erbaut und ihm diese fast alleinige hierortige öffentliche Ergötzlichkeit, welche selbst in mehreren politischen Betrachtungen ihre Unterstützung findet, verschafft werden möchte." Auch die Platzfrage fand die eingehendste Erörterung.

Die Stände erklärten sich zur Uebernahme des Baues unter gewissen Bedingungen bereit.

Ein kaiserliches Decret vom 29. April d. J. brachte die ersehnte Orientirung. Es sollte, damit die Herstellung des Theaters in der geschwindesten und wohlfeilsten Weise erfolgen könne, dasselbe innerhalb der alten Hauptmauern

errichtet werden. In späteren Decreten werden alle Vorschläge zur Erweiterung des Grundrisses zurückgewiesen, nur wurde gestattet, in Folge der Platzgewinnung durch Abbruch der rückwärts anstoßenden Bäckerei, den Platz beim Eingang und bei der Cassa, über dessen Enge Beschwerden geführt wurden, zu vergrößern. Ende November desselben Jahres stand das Theater fertig. Alles in Allem hatte es die Stände 55.052 fl. gekostet. Am 30. November ward es unter Bergopzoom's Direction mit Shakespeare's „Coriolanus", frei bearbeitet von dem „wienerischen" Theaterdichter Schink, eröffnet. Wenn eine Provinzbühne mit „Coriolan" eröffnen kann, dann ist es mehr als bloße Eitelkeit, man fühlt ein ideales Streben, dem auch das Publicum Neigung entgegenbringt, heraus. Leider sollte die Freude an dem neuen Haus eine übermäßig kurze sein.

Um die neu errichtete Kunststätte bewegten sich keine Geister des Friedens. Vor Allem konnte man nicht wegen der Pachtung ins Reine kommen. Bergopzoom hatte um die Ueberlassung des Theaters unter den alten Pachtbedingungen — 732 fl. Zins — gebeten; dagegen stellte die Wirthschaftsadministration eine jährliche Zinsforderung von nahe 1000 fl. auf. Ferner verlangte die Stadt Brünn die Ablösung der Brandstätte durch die Stände, wollte aber das Besitzrecht auf die Taverne, für deren Instandsetzung die Stände so viel gethan, in keiner Weise veräußern — da brannte am 16. Jänner 1786 das Theater zum zweiten Male nieder. Kaum vier Stunden brauchte es und Alles, vom Dachstuhl angefangen, Decorationen, Theater-Requisiten, Einrichtungsstücke, sogar die 15 Luster, war derart verzehrt, daß kaum noch ein Stückchen rauchenden Holzes oder glimmender Kohle gefunden wurde.

Man vermuthete böswillige Brandlegung und beabsichtigte zur Eruirung des Thäters eine hypersanguinische Prämienausschreibung, man stellte Untersuchungen hinsichtlich des Aufsichtspersonales an, ob nicht Fahrlässigkeit an dem Unglück die Schuld trüge; die wahre Ursache des Brandes ließ sich nicht sicherstellen.

Mit gleicher Bereitwilligkeit wie das erste Mal erklärten die Stände, den Bau des Theaters zu übernehmen.

Gleichwohl erhob sich Widerspruch in ihrer Mitte, aufgeregt durch das vorhin angemerkte Verhalten der Stadt den Ständen gegenüber, denn es ward ausdrücklich betont, das Theater, das auf städtischem Grund stehe, sei der Stadt abgebrannt, und wenn Jemand die Pflicht zur Erbauung des Theaters habe, so sei es die Stadt, die ja auch allen Gewinn daraus zöge.

Die Entscheidung, die von Wien hereingelangte, fiel in diesem Sinne aus; nur hatten, nach einem kaiserlichen Ausspruche, der kurz nach dem Brande erfolgt war, daß entweder die Stände oder die Stadt das Theater ganz übernehmen sollten, in diesem Falle die Stände alle beweglichen Theatral-Einrichtungsstücke rc. vollkommen ohne alle Bonification der Stadt zu überlassen.

---

2. Die eigene Regie.

(Die Entscheidung Kaiser Josephs II. — Bergopzoom's Contract. — Die Eröffnung des neuen Hauses. — Künstlerische Leistungen. — Bergopzoom's Entlassung. — Gegenseitige Abrechnungen. — Die Ablösungssumme. — Streitigkeiten ohne Ende. - Alles, nur kein Geld. — Die Fehler der Wirthschafts-Administration — Irrungen und Verwirrungen.)

Auch hinsichtlich der Direction brachte das Wort des Kaisers die Entscheidung; bei seiner Anwesenheit im September 1786 in Brünn ward ihm die allseits herrschende Rathlosigkeit über die zukünftige Verwaltung und Leitung des Theaters klar und dem suchte er ein Ende zu machen. Zu dem Zwecke erließ er nachstehendes Handschreiben an den Landesgouverneur, in welchem er als das Beste erkannte, „daß die Stadt die Entreprise des Theaters übernehme“. Das denkwürdige Handschreiben (vom 9. September 1786 datirt) lautet:

„Lieber Graf Cavriani!

„Da ich bei Meinem Aufenthalt allhier nachgedacht habe, wie das Publicum wegen des Theaters zufriedengestellt werden könnte, so habe Ich mich erkundigt, was hierzu etwa für Anstalten bereits getroffen worden seien, und da man Mir sagte, daß hierzu noch gar nichts veran-

laßt worden ist, so finde Ich, daß solches auf folgende Art geschehen könnte, nämlich:

Wie man Mich versichert, hat der vernünftigere Theil des hiesigen Publicums mit dem Bergopzoom (dem bisherigen Theaterdirector) zufrieden zu sein, Ursache gehabt; es wäre daher am Besten, daß dem Magistrat zu erkennen gegeben würde, Folgendes einzuleiten und zu bestimmen, daß nämlich die Stadt vollkommen die Entreprise des Theaters, der Bälle und der Taverne übernehme, und unter ihrer Sperre die Cassa und also die Einnahm und Ausgab zu besorgen, und den Bergopzoom als ihren Beamten und Theaterdirector mittelst einer mit ihm eigens auszumachenden Gage, oder gegen ein gewisses pro Cento, welches er an dem reinen Gewinn vom Theater bezöge, aufzunehmen hätte, wo sie dann auch mit demselben sich wegen der Kleidung, Decorationen, Musikalien und andern Geräthschaften, die ihm eigenthümlich zugehören, und die sie nothwendig zu dem Theater brauchten, dahin einverstehen müßte, daß sie solche entweder von ihm käuflich an sich brächte oder für deren Gebrauch ihm ein gewisses jährliches Interesse nach dem geschätzten Werth überließe. Auf solche Art könnte das Publicum gut bedient, nichts Uebertriebenes, was über die Mittel und Einkünfte der Stadt wäre, gefordert, und alle Sicherheit zugleich verschafft werden, daß Bergopzoom nach seiner von der Theater-Direction besitzenden Kenntniß sein Aeußerstes thun würde, dem Publicum Genüge zu leisten, weil sein eigenes Interesse damit verbunden wäre.

Sie werden von nun an das Augenmerk darauf richten, wie diese Sache sowohl mit der Stadt, als mit Bergopzoom eingeleitet und zwischen diesen Beiden ein förmlicher Contract zu Stand gebracht werden könnte."

Es ist dies dasselbe Handschreiben, in dessen weiterem Verlauf Kaiser Joseph II. den Brünnern den Augarten als „öffentlichen Spaziergang" übergibt.

Wie man sieht, wurde von dem Kaiser nicht blos eine principielle Entscheidung getroffen, sondern er hatte auch eine Reihe von Detailfragen in seine Erwägung gezogen.

Der Contract der Stadt mit Bergopzoom ward auf Grundlage des kaiserlichen Handschreibens vom 9. September auf 10 Jahre abgeschlossen — am 10. September desselben Jahres.

Die Stadt hatte nun die Consequenzen davon zu tragen, daß sie nach dem zweiten Brande nicht den Einigungspunct mit den Ständen finden konnte: sie war Herrin ihres Theaters, ja noch mehr, sie war Directorin daselbst geworden. Das war freilich eine Selbständigkeit, deren zweiten Theil zumal sie nicht im Mindesten angestrebt hatte.

Aber es galt Rath zu schaffen, um dem kaiserlichen Machtworte gerecht zu werden. Auf Eines konnte man sich indeß verlassen: Joseph II. hatte das befohlen, was er in seinem eigenen Hause als das Beste erkannt hatte. Auch das Burgtheater hatte bis zum Jahre 1776 seine Pächter gehabt, und es war bei alldem nichts recht Gescheites zu Tage gekommen. Da entschied endlich in diesem Jahre Joseph II., „das Schauspiel solle fortan unter der Administration des Hofes stehen". Damit traten die Mitglieder desselben als „k. k. National-Hofschauspieler" in seine Dienste. Aus demselben Ideenkreise heraus gab der Kaiser seine Entschließung über die Brünner Bühne.

Man schloß nun mit B e r g o p z o o m den Contract ab. Dieses Schriftstück ist merkwürdig genug, um einer nähern Betrachtung werth zu sein. Selbstverständlich beginnt es mit der Verpflichtung, „daß dem Publicum bestmögliche Unterhaltung und Zufriedenheit verschafft" werde. Bergopzoom hatte das Recht der Aufnahme der Schauspieler, sowie ihrer Entlassung; dagegen war die Bestellung des Orchesters, die Aufnahme und Entlassung des Cassiers, dann der Theaterbeamten unmittelbar von der Wirthschafts-Administration der Stadt abhängig gemacht. Hinsichtlich der Beischaffung der Requisiten hatte der Director einen gewissen Wirkungskreis; überstiegen die Auslagen nicht den Betrag von 15 fl., so durfte er denselben sofort an der Cassa beheben, im anderen Falle bedurfte es einer schriftlichen Anzeige an die Administration.

Bergopzoom ward der v i e r t e T h e i l d e s j ä h r l i c h e n G e w i n n s t e s zugesichert. Da sowohl er wie seine

Frau sich auch schauspielerisch bethätigten, so erhielten sie zusammen ein jährliches Gehalt von 1500 fl. und eine freie Einnahme, wobei die Kosten aus der Theatercassa bestritten wurden. Außerdem ward ihm freies Quartier oder Quartiergeld und eine Naturallieferung an Holz zur Beheizung des Probesaales zugesichert.

Laut dieses Contractes wurde Bergopzoom zum Theater-Director auf die Zeit von zehn Jahren, vom 10. September 1786—1796, angestellt und als königl. städtischer Beamter in Eid und Pflicht genommen.

Das neue Theater war mit Beginn des Jahres 1787 erbaut; ursprünglich dachte man über die Summe des Brandschadens von 21.874 fl. nicht hinauszugehen, entschloß sich aber dann doch zu einzelnen Mehrposten, deren bedeutendster die Decorationen betraf, welche in aller Vollständigkeit herbeigeschafft werden sollten, so daß Alles in Allem 25.354 fl. verausgabt wurden.

Der 7. und 8. Jänner waren die Eröffnungstage des Theaters, am ersten ward Redoute gehalten, am zweiten fand die erste Vorstellung statt. Gegeben wurde ein Schauspiel: „Der Fürst sieht durch".

Dieses Theater, an dem im Laufe der Zeit genug gemodelt wurde, bestand in seinen Hauptlinien durch 83 Jahre; es überlebte sich, denn während der letzten zwei Decennien seiner Existenz bereits standen die Entwicklung unserer Stadt und die Räume des Theaters in keinem entsprechenden Verhältnisse mehr.

War der Brünner auf sein zweites Theater stolz, „das mit dem Beifall vieler fremder Kenner beehrt wurde", er war es nicht minder auf sein drittes, das er sich selbst erbaut und etwas d'rüber hatte kosten lassen. „Alles, was zur Bequemlichkeit und dem Vergnügen erforderlich ist, hat sich in der Bauart und Verzierung vereint. Das ganze Innere des Schauplatzes ist durchaus lichtaschgrau und grün verziert", die Logen waren in gleicher Weise gehalten, daß das Ganze einen harmonischen Eindruck hervorrief. Das Auditorium hatte einen Fassungsraum für ungefähr 1200 Personen. „Die Decorationen zeigten von der Meisterhand des hiesigen Theatermalers Switil".

Bergopzoom's artistische Leitung hatte sich von allem Anfang an des Zutrauens und des Beifalles zu erfreuen. Seine Gesellschaft ist eine große gewesen — im Jahre 1787 zählte sie 43 Köpfe —, er selbst ein bedeutender Mime, seine Frau, „die ehemals unter dem Namen Katharina Schindler in Italien, London und Wien in der großen Opera seria berühmt war", Sängerin an unserer Bühne; außerdem gab es noch mehrere bemerkenswerthe Namen. Im ersten Jahre wirkte noch Lasser an der Spitze des Orchesters, später ward er durch den talentvollen ehemaligen baccalaureus theologiae Franz Götz, der einige Zeit früher schon Orchestergeiger gewesen, ersetzt. Im Schauspiel waren Herr und Frau Ruth ausgezeichnet; Ersterer wird mit Schröder und Brockmann verglichen.

Das Repertoire trug im recitirenden Schauspiele den Character der vom Norden Deutschlands siegreich einziehenden Natürlichkeitsrichtung, Schröder's und Iffland's Stücke waren beliebte Waare. (Bei der Anwesenheit des Kaisers im Jahre 1787 wurden Iffland's „Jäger" aufgeführt.) An Trauerspielen erschienen die schon früher gerne gesehenen „Elfriede", „Hamlet", „Miß Sarah Sampson", „Emilia Galotti" ꝛc.; außerdem werden genannt: Goethe's „Clavigo", „Richard III." von Weiße ꝛc. Auch für Oper und Ballet ward von Bergopzoom in ensprechender Weise Sorge getragen.

Insoweit wäre Alles ganz gut gegangen.

Am 3. Mai 1788 erhielt Bergopzoom sein Entlassungsdecret zugestellt; in Wahrheit entlassen war er schon früher, da eine „gerichtliche Einstellung" seines Gehaltes bereits erfolgt war. Für den Ablauf des Theaterjahres ward ein Provisorium eingesetzt und von Ostern 1789 ab begann eine neue Periode der — Verpachtung.

Forschen wir nach der Ursache dieser gewaltsamen Wendung, so finden wir sie in Folgendem:

Behufs Anschaffung einer Garderobe benöthigte Bergopzoom Geld. Der königlich-städtische Wirthschafts-Administrator Valentin Freiherr v. Kaschnitz, zugleich als

Chef des öconomischen Theils der Gemeindeverwaltung unter der neuen Ordnung „Haupt der Obertheaterdirection", lieh ungefähr 2500 fl. zu diesem Zwecke her, jedoch nicht aus Communeeinkünften, sondern aus Eigenem. Das war ein gewagter und folgenschwerer Schritt, den Kaschnitz aber deshalb unternahm, weil er von der Gemeinde durchaus keine finanzielle Unterstützung für derartige Zwecke erhoffen konnte. Das Fehlende trieb sich Bergopzoom durch Verpflichtung zu „starken" Interessen auf.

Im Herbst 1787 verlegte sich Bergopzoom auf die Hereinbringung seiner Garderobeausgaben und erlangte durch die Gutheißung der Wirthschaftsadministration ein kaiserliches Decret, in welchem dieser die Aufnahme eines Capitals von 8000 fl. bewilligt wurde, von welchem Bergopzoom 7400 fl. als Zahlung und 600 fl. als Vorschuß erhalten sollte. Auf diesem bequemen Wege wäre auch Kaschnitz zu seinem Darlehen gelangt.

Die Stadt jedoch, die an den Unkosten des Theaterbaues laborirte, die noch außerdem den Tavernsaal zu einem Redoutensaal umgestaltete, damit nicht ferner für die Bälle die Theaterräumlichkeiten in Anspruch genommen werden, sträubte sich erregt gegen diese Auslage. Man wies auf die im Sommer vorgenommene Schätzung von Bergopzoom's Garderobe und Bibliothek hin, die mit nur 3453 fl. beziffert wurden — was nach diesem Preis noch gut daran gewesen, ward durch die Schilderung heruntergerissen — und warf sich gekränkt in die Brust: „Die Stadt verdiene in allem Betracht Rücksicht, nicht aber wegen eines Bergopzoom bedrückt zu werden." Und noch Eins sagte die Stadt, das unbedingt zu ihren Gunsten in die Wagschale fallen mußte: die Wirthschafts-Administration habe ohne ihr Vorwissen jene vorhin bezeichneten Schritte gethan.

Das Einfachste, um aus dieser unliebsamen Angelegenheit herauszusteigen, war, sie nochmals anzufangen. Neuerliche Abschätzung der Garderobe und dann Bezahlung. Jetzt war die Ereiferung auf Seiten Bergopzoom's. Seit der letzten Abschätzung sei die Garderobe durch weitere drei Vierteljahre im Gebrauch, die Aufbewahrungsorte seien er-

bärmlich 2c., und als er endlich, nachdem er sich einer protocollarischen Einvernehmung wiederholt durch die Reise nach Wien entzogen, sich doch dazu entschließen mußte, reducirte er seine Forderung auf 5000 fl.

Ein Hofdecret vom 3. December 1788 entschied die Angelegenheit dahin, daß Bergopzoom keine Ablösungssumme, sondern nur „für den Gebrauch der Garderobe und sonstiger Effecten die (vom Gubernium) angetragene Entschädigung pro 1600 fl., dann für die brodlos zugebrachte Zeit (seit seiner Entlassung) 400 fl. erhalten sollte.“ Da aber Bergopzoom in Anhoffung eines Reingewinnes, der sich jedoch durchaus nicht einzustellen vermochte, von Kaschnitz liberaler Weise bereits 500 fl. voraus erhalten hatte, so sollte bis nach Abschluß und Vorlage der Theater-Rechnungen ein Betrag in dieser Höhe noch zurückbehalten werden.

Allein Bergopzoom erhielt keinen Kreuzer ausgezahlt und dieses dreijährige Herumzerren wegen so eines geringfügigen Betrages, wobei die wiederholten Entscheidungen der Hofdecrete als nicht vorhanden angesehen wurden, bildet wohl das widerlichste Capitel des öconomischen Theiles unserer Theatergeschichte. Man gestattete den Wechselgläubigern die gerichtliche Verkümmerung dieses Betrages, und man machte Bergopzoom für „zur Last fallende Rechnungsmangelkosten“ bevor noch Rechnung gelegt worden, verantwortlich, wogegen dieser wieder mit flammenden Worten und unter Anführung von kaum zu beschönigenden Thatsachen von Pest aus — wo er seit März 1789 Theaterdirector war — sowohl der Gemeinde, als der gutwilligen, aber schwachmüthigen Administration heimleuchtete.

Als Kaiser Joseph II. gestorben war, traten beide Parteien klagend vor das neue Oberhaupt, die Stadt mit ihrem guten Willen, an Bergopzoom nichts hinaus zu bezahlen, und dieser mit seiner 5000 Gulden-Forderung. Die kaiserliche Regierung entschied unterm 4. Jänner 1792 im Sinne des Hofdecretes vom 3. December 1788 und, da sich mittlerweile als erhoffter Gewinn ein Deficit von 5568 fl. 45 kr. herausgestellt hatte, so wurden die an Begopzoom

vorausbezahlten 500 fl. in Abschlag gebracht. Jetzt endlich gaben sich die erregten Gemüther Ruhe.

So fehlte es also gleich im Vorhinein von Seite der Gemeinde an dem nöthigen Sinn für dieses Unternehmen, daher die Scheu von Seite des Wirthschafts-Administrators, anders als mit einem kaiserlichen Decret in der Hand mit einer finanziellen Forderung an sie heranzutreten. Daher auch die ungewöhnliche Art seiner Geldbeschaffung und daher dann die Stützigkeit der Gemeinde bei der geforderten Rückvergütung. Kaschnitz' Unsicherheit ist der Grund gewesen für die Verzögerung der Rechnungsvorlagen, und Beides war Niemand willkommener als dem Cassier, der sich mehrerlei Freiheiten herausgenommen hatte und der, als man dieselben als Unredlichkeiten erkannte, das Weite suchte. Kaschnitz ward zur Deckung der Abgänge, die durch die Untreue des Cassiers entstanden waren, herangezogen. Wollte aber Niemand zahlen, so wollten doch Viele regieren und Bergopzoom klagte bitter darüber, daß sich allerlei Leute „in die Theaterdirection gemengt und wider die Cassa gewirkt, daß nothwendig Irrung und Verwirrung daraus entstehen mußte“

Nach all' Diesem wäre es nicht blos voreilig, sondern durch gar nichts zu rechtfertigen, wollte man deshalb das Princip der eigenen Regie verurtheilen. Es resultirt nur die einzige Thatsache daraus: Brünn war für den vortrefflichen Gedanken Kaiser Joseph's noch nicht reif genug.

Die Gemeinde kehrte wieder 1789 zur Pachtung zurück, bei der sie durch drei Generationen reichliche, wenn auch nicht allerwege auferbauliche Erfahrungen zu sammeln Gelegenheit fand, Bergopzoom aber wandte seine Schritte wieder nach Wien, wo ihn 1791 das Burgtheater, an dem er noch in guter Erinnerung stand, wieder aufnahm, in dessen Verband er bis an sein Lebensende, 1804, verblieb.

V.

Bisherige Ergebnisse.

(Engagements. — Theatervorschriften. — Strafen. — Die Theaterzettel ohne Schauspieler. — Corpsgeist. — Franziska Wamser. — Credit und Debit. — Pensionsfond. — Schauspieler-Dichter und Brünner Poeten. — Die Theaterfreundlichkeit der Landesbehörde. — Abgaben fremder Künstler.)

Die ständige Bühne — das Nationaltheater, wie sie seit 1786 nach Hamburger und Wiener Muster durch 40 Jahre heißt — hatte bereits einen Zeitraum hinter sich, der groß genug war, um die Folgen der Stabilität hervortreten zu lassen. Sie offenbaren sich sowohl am Stande des Schauspielers, wie am Publicum.

Zunächst ergab sich für den Director die Nothwendigkeit und für den Schauspieler die Aussicht eines Jahresengagements. In diesem Falle bedurfte es aber eines festen Uebereinkommens zwischen Director und Schauspieler: es beginnen die eigentlichen Theatercontracte. Ein solider Director, der sich rechtzeitig um ordentliche Leute bekümmerte, und ein gewissenhafter Schauspieler, der seinen Pflichten nachzukommen gedachte, Einer wie der Andere, erblickten in den Contracten eine gegenseitige Garantie. Da die ersten drei Theaterdirectoren Brünns charactervolle Männer gewesen, so übten sie weder, noch auch duldeten sie alle die Listen und Kniffe, wie sie sich sammt verschiedenen Rabatten aus der Verzögerung, oder aus der gänzlichen Unterlassung der Contractabschlüsse ergeben können und die wir später umso häufiger antreffen werden.

Auch an Vorschriften, welche eine gewisse formelle Sicherheit für correcte Bühnenleistungen verschafften, mußte gedacht werden. Man kam nicht mehr mit ein paar eingetrichterten Stücken aus einer anderen Stadt herüber, um sie am hiesigen Platz herunterzuleiern. Das Repertoire mußte sich nach den Bedürfnissen des Publicums, nach den auftauchenden Novitäten und verschiedenem Anderen richten, der Schauspieler mußte sich für die Vorstellungen vorbereiten und da durfte der Schlendrian, wie er bei wandernden Truppen gang und gäbe gewesen, nicht länger mehr vor-

halten. Was dort vorübergehende Verlotterung gewesen, hätte hier Demoralisirung erzeugt, und die Schauspieler waren nicht überall derart, um nach dem mehr bekannten als bewährten Ifflandischen Grundsatz der gegenseitigen Hochschätzung behandelt zu werden.

Diese Vorschriften, aus dem März des Jahres 1785, enthalten Gutes und Billiges und spiegeln deutlich den Aufschwung der deutschen Schaubühne in den damaligen Tagen wieder. Sie sollen die Möglichkeit bieten, „das Publicum gut zu bedienen, der Brünner Bühne Ansehen zu geben, dem Unternehmen Ruhe und Sicherheit und der ganzen Gesellschaft Ehre und guten Ruf zu verschaffen."

Vor Allem galt es noch, gegen bedenkliche Ueberreste aus der bequemen alten Zeit einen ordentlichen Riegel vorzuschieben. Es stehen Strafen darauf, wenn ein Schauspieler die Probe unnöthig versäumte, oder etwa erst daselbst mit dem Memoriren seiner Rolle anfinge, ebenso, wenn er durch Fahrlässigkeit oder gar Trunkenheit Störungen verursachte, oder aus Böswilligkeit gegen einen Collegen die gemeinschaftlichen Scenen zu Grunde spielte.

Es walteten jedoch auch höhere Gesichtspuncte ob. Die Rivalität der Schauspieler und ihre Rollensucht waren durch strenge Puncte über das „Alterniren" und durch die Forderung „zur Ehre des Ganzen stumme Rollen zu übernehmen", auf eine harte Probe gestellt. Zur Durchführung der Ersteren wurden nach dem Muster des Burgtheaters eine Zeit lang auf dem Theaterzettel die Namen der darstellenden Mitglieder verschwiegen. Ihrer Aufgabe getreu, als moralische Anstalt betrachtet, gestattete die Bühne selbst das „Küssen zwischen Mitgliedern beiderlei Geschlechtes" nicht, bei Strafe einer halben Monatsgage; „Liebe und Freundschaft hatten sich nur durch einfache Umarmungen auszudrücken." Selbstredend war alles Extemporiren verboten. Der Director ward in der Weise verbindlich gemacht, daß er von 14 zu 14 Tagen das Repertoire der Behörde vorlegen mußte. Zur leichteren Uebersicht hatte der Director vier Inspicienten, „Wöchner", zu ernennen.

Selbst für die Entwicklung des Corpsgeistes ward Sorge getragen. Es war „strenge und unter Strafe an-

empfohlen, wenn ja Fehler vorgehen, solche so viel als möglich unter dem Publicum zu entschuldigen, dieselben aber sofort anzuzeigen, damit selbe verbessert und die Schande, worunter das Ganze leiden könnte, gedeckt werden möge." — Diese Vorschriften sind nahezu ein Jahrhundert alt, aber drum noch in keiner Silbe antiquirt.

Mögen Talent und Kunstbegeisterung noch so sehr die Impulse zum Eintritt in die Laufbahn des Schauspielers abgeben, ist erst der Weg einmal eingeschlagen, dann wird die Sicherheit wie die Behaglichkeit der Existenz in den meisten Fällen die Cardinalfrage. In der Stabilität der Bühne war die Möglichkeit zu dem Einen wie zu dem Andern gegeben. In dem Maße, als beide wuchsen, änderte sich zugleich die Stellung des ganzen Standes. Der Schauspieler ward seßhaft und dadurch ein Mitglied der Gesellschaft; in welchem Maße, darüber entschied die individuelle Beschaffenheit.

Zu welch' hohem Grade sich die Sympathien der Bevölkerung steigern können, dafür bietet eine Episode des Jahres 1787 ein schönes Beispiel. Die oberste Hofdirection des Burgtheaters hatte ein vielversprechendes Talent an Mademoiselle Franziska Wamser — in Wien unter dem Namen Fanny Didier bekannt — entdeckt und diese Kunstnovize „der Pflege, der Erziehung und dem Unterrichte des Bergopzoom anvertraut." Die junge Dame, von der man einen Ersatz für die noch immer an der Burg unvergessene jugendliche Heldin Jaquet die Jüngere hoffte, gewann sowohl durch ihre künstlerischen Fortschritte, wie durch ihre persönliche Liebenswürdigkeit „die Achtung und Freundschaft" aller Gesellschaftskreise. Da starb sie plötzlich nach ganz kurzem Krankenlager. Die jäh vom Tode fortgeraffte Jugend erweckt gern allgemeinere Theilnahme, schwerlich jedoch hätte 30 Jahre früher beim Begräbniß einer Schauspielerin eine so imposante Beileidskundgebung stattgefunden, als es hier der Fall gewesen.

Wenn leichtlebigere Gesellen des Künstlervölkchens, veranlaßt durch die eigene Noth und fremde Gunst allerlei Creditoperationen vornahmen, so fand die Behörde bei markanten Fällen ein wirksames Mittel dagegen: sie versagte den

leichtsinnigen Gläubigern gegen die leichtsinnigen Schulden die Amtshilfe.

Zur Vervollständigung dieser neuen, man könnte sagen bürgerlichen Stellung bedurfte es noch Eines: nicht blos die Zeit der Gesundheit und Thätigkeit des Künstlers, sondern auch die eines etwaigen Unglückes, der Krankheit, des Alters mußte in Betracht gezogen werden. In diesem Sinne ward unter Bergopzoom im Jahre 1787 ein Versuch gemacht durch Gründung eines „Pensionsfondes der hiesigen Schauspielergesellschaft". Theils aus dem Erträgnisse von zu diesem Zwecke veranstalteten Vorstellungen, theils durch „Zurückbelassung des Pensionsgroschens" von den Gagen der Schauspieler sollten die nöthigen Mittel dazu geschaffen werden. Zwei Jahre später verlautet noch einmal Etwas von diesem Fonde, dann schweigen jedoch alle Nachrichten.

Die von der Behörde geforderte Zahl der wochentlichen Aufführungen, für die ein Abonnement eröffnet werden konnte, betrug in den Wintermonaten vier, während des Sommers drei; für Abonnements suspendus bedurfte es besonderer Gründe und besonderer Bewilligung.

Hinsichtlich der künstlerischen Leistungen besitzen wir nur immer noch vereinzelte Angaben, nicht einmal ein Repertoire aus jenen Tagen existirt. Bemerkenswerth ist, daß die ausübenden Künstler in nicht vereinzelten Fällen als Dichter, Componisten, Balletmeister productiv sich hervorthaten. Mochte auch die Kunst dadurch keine wesentliche Förderung erfahren, die Bühne gewann von sicherer Hand vorbereitetes, wohl verwendbares Material, wofür sie, wie das Publicum immer dankbar ist. So schrieb Böhm Lustspiele, Stierle verfaßte Texte zu Singspielen, die er selbst oder Böhm componirte und Bergopzoom ist Verfasser von Lust- und Trauerspielen. Lasser kündigte wiederholt seine neuen Singspiele an: „Die kluge Witwe" und „Zelmor und Ermide". Aus diesen Anzeigen ist zugleich die ganze Misère der damaligen Autorenrechte ersichtlich. Es heißt am Schluße: „Da der Verfasser dieser zwei ganz besonderen Singspiele kein einziges Exemplar missen kann, das nicht von ihm selbst abgenommen worden, so werden die Herren

Abnehmer ersucht, sorgfältig zu verhüten, daß keines dieser beiden Exemplare von Anderen copirt werde.“ Man kann von all' den Stücken wohl vermuthen, daß ihrer ein guter Theil zur Aufführung gelangte. Ganz besonderes Aufsehen erregte unter Waizhofer der Schauspieler Zindar durch sein „neues Original-Trauerspiel“: „Freundschaft, Liebe und Eifersucht“. Es werden demselben „richtige Ausführung der bestimmten Charactere, rührende Handlung im Ganzen, Kern des deutschen Dialogs und gut vereinbarte Situationen zum ganzen Gemälde der menschlichen Leidenschaften“ nachgerühmt. Aus dieser Besprechung, zusammengehalten mit den früher einmal berührten Kritiken über die Böhm'sche Gesellschaft, glaubt man die Vorliebe des Publicums zu verspüren: individuelle Charactere und rührende Situationen, d. h. wir befinden uns im Fahrwasser des bürgerlichen Schauspieles. Gleichfalls unter Waizhofer wetteiferten die beiden Tänzer Basille und Schlanzowsky mit ihren Balletcompositionen und namentlich die Basille's fanden vielen Beifall.

Auch ein „erster Versuch eines vornehmen Brünner Dichters“: „Die Güte des Titus“ erscheint im Jahre 1787 auf den Brettern, doch scheint dieser erste Versuch der einzige geblieben zu sein, und selbst da mag der Namenstag des Gouverneurs, der alljährlich durch solenne Theatervorstellungen verherrlicht wurde, eine gerade günstige Gelegenheit geboten haben. Der aus Brünn gebürtige Professor Zehenmark erscheint im Bücherverzeichniß mit einem zweiactigen Singspiel: „Die Reisenden in Salamanca“, oder: „Das seltene Brüderpaar“.

Von Seiten der höchsten Landesbehörde ward dem Theater viel Wohlwollen entgegengebracht. Es stimmt dies mit der größeren Theilnahme des Adels an der deutschen Literatur zusammen: die Sympathien Joseph's II. hatten darin einen wohlbeherzigten Fingerzeig gegeben. Wiederholt fanden wir die Hochschätzung der Bühne vom Gubernium ausgesprochen, und als einmal vorübergehend während der Theaterbau-Calamitäten der Gedanke an eine Ueberlassung des Baues an Private auftauchte, da war es gerade die Regierung, die von ihrem überlegenen Gesichtspuncte aus denselben unbedingt verurtheilte. Es schwände dann alle

Garantie für das Publicum, das dem guten Willen eines Einzelnen überantwortet wäre, der eben nichts Anderes, als seinen Vortheil suchen würde. Das Theater hörte dann auf, seinem eigentlichen Zweck zu entsprechen, und, jeder Rechenschaft entzogen, stünde es außerhalb des regelnden Einflusses der Behörden. Daß angesichts solcher idealer Anschauungen dann die eigene Regie eintrat, war das natürliche Ergebniß.

Noch auf einen Punct muß schließlich hingewiesen werden, der zur Zeit der eigenen Regie zur Rede kam. Wie stand es mit den durchreisenden Künstlern, Seiltänzern 2c.? Sollte sich die Stadt diese Concurrenz ohne Weiteres gefallen lassen? Ein Hofdecret vom 14. August 1786 verordnete, daß sich dieselben „nach vom Gubernium erhaltener Erlaubniß mit der Stadt abzufinden haben“. Diese Entscheidung von höchster Stelle ist für die Zukunft von Wichtigkeit geworden.

VI.

Carl Wothe (1789—1792), Josef Rothe (1792—1803).

(Günstige Verpachtung. — Wothe's Verbesserung der Vorschriften. — Verhandlungen mit den Ständen wegen Uebernahme des Theaters. — Die Familie Rothe. — Repertoire-Verhältnisse. — Rothe als Director in guten Jahren. — Gottfried Rieger. — Rückschritte. — Schlendrian auf der Bühne und im Hause. — Rothe's Ausgang.)

Trotz aller eigenen üblen Erfahrungen hatte man aber doch bei der Gemeinde herausgefunden, daß das Theater in seinem jetzigen Stand in der Hand eines Pächters eine ganz artige Summe abwerfen könne. Ueberhaupt dominirte in den nächsten Jahren das Bestreben, das Kunst-Institut so recht als Zinsgrube zu behandeln. Als der Schauspieler Carl Wothe das Theater Mitte März 1789 übernahm — es hatte sich das Definitivum in aller Stille vollzogen — verpflichtete man ihn zu einem Pachtschilling von 2000 fl. Außerdem bezog die Gemeinde die Hälfte der Ballgelder, die sich in diesen Zeiten auf rund 1000 fl. beliefen. Das

war ein unerhört günstiges Verpachtungsergebniß und die Gegner der eigenen Regie konnten, wenn diese Ziffern als Bürgen für die Richtigkeit ihrer Anschauung angesehen wurden, mit Wohlgefallen darauf hinweisen.

Wothe fand bei der Handhabung der Theaterordnung manchen Widerstand des Personals; man suchte sich den Vorschriften zu entwinden, und wo sich nur eine kleine Lücke zu bieten schien, suchte und fand man den Weg ins Freie. Er beantragte deshalb eine stellenweise Erweiterung und Detaillirung der Theaterordnung. Doch waren die Vorschläge nicht etwa Herzensergießungen eines unwirsch gewordenen Theaterdirectors, denn sie bezogen sich auch zugleich auf größere Ordnung, Reinlichkeit und Sicherheit im Schauspielhause, so daß sie auch zum Theil den bestehenden Vorschriften angeschlossen wurden.

Die Nachrichten über die künstlerischen Leistungen der Bühne sind von einer geradezu lächerlichen Dürftigkeit, kaum daß ein oder der andere Name eines Schauspielers unterläuft; ebenso haben wir hinsichtlich des Repertoires nur Muthmaßungen. Im Buchhandel ward im Jahre 1789, mit der Reclame eines überaus günstigen Erfolges am Burgtheater, Kotzebue's „Menschenhaß und Reue“ ausgeboten und so dürfte denn dieses Sensationsstück ersten Ranges auch bald seinen Einzug auf unseren Brettern gehalten haben. Kotzebue war ohnehin schon beliebt.

Wollen wir uns Rückschlüsse aus den im Repertoire von 1794 (unser erstes Repertoirejahr) schon eingebürgerten Stücken erlauben, so hatten einzelne Opern Mozart's ihren Platz fest eingenommen, daneben galten natürlich auch die Wiener Possen, die jetzt gerne zu Singspielen umgearbeitet wurden, ihren starken Theil. Iffland blieb im Ansehen und fand immer ein höchst dankbares Publicum.

Und trotz ihres bisher ohne Beispiel dastehenden günstigen Einkommens vom Theater her empfand die Gemeinde dasselbe als eine goldene Last. Wohl auch deswegen, weil sie sich in ruhigen Stunden doch die Frage vorlegen mußte, ob sich denn eine derartig emporgetriebene Zinsforderung auf die Dauer werde erhalten lassen. Drum wagte man sich Ende des Jahres 1791 an die Stände Mährens mit

dem Ersuchen um die neuerliche Uebernahme des Theaters. Die Stände verhielten sich jedoch ablehnend. Sie hatten noch immer nicht die Haltung der städtischen Wirthschafts-Administration nach dem zweiten Theaterbrand, die ja doch eigentlich an dem Zurücktreten der Stände Schuld trug, vergessen, außerdem bezeichneten sie geradezu das zukünftige Zinsenerträgniß als ein problematisches. So war diese Hoffnung zunichte geworden, und der Gemeinde blieb bei ihrer bisherigen Auffassung nichts Anderes übrig als die Handhabung der Zinsschraube.

Wothe verblieb indeß nicht seine sechsjährige Pachtzeit über in Brünn. Bereits im Juli 1792 übernahm der Sänger und Schauspieler unserer Bühne, Joseph Rothe, das Theater unter den gleichen Bedingnissen auf die noch ausstehende Pachtzeit. Hier finden wir es nun zum ersten Male verzeichnet, daß man von dem Theaterpächter eine Caution verlangte. Sie mußte in der Höhe des Pachtzinses geleistet werden. Da Rothe eine solche Summe nicht für solche Zwecke entbehren konnte, so sprang „ein Brünner Ringsmann“ als Bürge für ihn ein. Außerdem hatte sich die Stadt Brünn ausbedungen, beim Austritt des Wothe alle noch brauchbaren Sachen des fundus instructus um den dermaligen Schätzungswerth an sich zu bringen, ebenso behielt sie sich das Recht vor bezüglich aller von der Stadt angeschafften und von Wothe an Rothe übergebenen Decorationen und Effecten.

Nachdem diese Restpachtung am Aschermittwoch 1795 abgelaufen war, erhielt Rothe das Theater auf sechs Jahre und noch einige Zeit darüber hinaus. Ende 1802 wurden die Verhältnisse fraglich. Rothe neuerdings als Pächter auf die übliche Dauer aufzunehmen, dazu verspürte man wenig Lust; andererseits hatten sich während so langer Pachtzeit gewisse Dinge eingeschlichen — wir werden auf solche Verhältnisse noch zu sprechen kommen —, die es doch wieder der Gemeinde wünschenswerth erscheinen ließen, so wenig als möglich den vorhandenen Zustand umzugestalten. Man gestattete drum ein Provisorium von zwei Jahren, allerdings mit strengen Cautelen, doch Rothe ging vor Ablauf desselben, mit Ostern 1803.

Rothe, einer der längstjährign Directoren unserer Bühne, ist die erste Persönlichkeit, bei der eine detaillirte Kenntniß ihres künstlerischen Leistungsvermögens möglich wird.

Ein Theaterdirector, der bei so hohem Pachtzins nicht nur allein sein Auskommen finden wollte, mußte die Sache practisch anfassen. Und das that Rothe. Er bot dem Publicum etwas, das sein Interesse erregte, aber er nützte das Publicum zugleich aus. Wenn er in den abschließenden Jahren seines Pachtes das Schwergewicht zumeist auf das Letztere legte, so handelte er nur, wie es jeder kluge Theaterdirector geübt; er hörte mit dem auf, womit der Unkluge anfängt.

Rothe fand an seiner Familie eine ausgiebige künstlerische Beihilfe. Die Frau, drei Töchter und ein Schwiegersohn waren active Mitglieder. Rothe selbst, gleich vortrefflich als Sänger wie als Schauspieler, bildete mit seiner Tochter Madame Fier, einer sehr beliebten Sängerin, und dem zweiten Schwiegersohne, dem Tenoristen Menschel, eine Trias, die es ganz wohl erklärlich macht, daß in den guten Jahren von Rothe's Direction die bei uns allzeit zugkräftigere Oper in den Vordergrund trat.

Durchmustern wir das Verzeichniß der Stücke, so finden wir M o z a r t in ausgiebiger Weise vertreten. Im Jahre 1794 standen von seinen Opern am Repertoire: „Belmont und Constanze" („Die Entführung aus dem Serail"), „Don Juan" (selten gegeben) und „Die Zauberflöte." Letztere ist seit dem Juni des Jahres 1793 auf der Brünner Bühne heimisch und erlebte in den ersten elf Monaten zwanzig Vorstellungen bei außerordentlicher Theilnahme des Publicums. Und auch in der Folgezeit, sobald die ernstere Operneinrichtung mehr gepflegt wurde, erscheint sofort und mit einer gewissen Regelmäßigkeit „Die Zauberflöte." Rothe faßte das Werk von seinem wahren Werthe und verzichtete auf mancherlei Spaß, wie er selbst auf großen Bühnen Deutschlands zugesetzt ward. „Die Hochzeit des Figaro" ward am 27. Juni 1797 und „Die Güte des Titus" am 4. October 1798 zum ersten Male gegeben. Erstere wurde gleich bei ihrem Erscheinen wegen ihrer musikalischen Bedeutung sehr hoch geschätzt, letztere über-

rascht durch die Zahl der rasch nacheinander folgenden Wiederholungen. Neben Mozart wären dann zu nennen: Salieri mit „Palmyra“, Cimarosa mit der „Heimlichen Ehe“, Dittersdorf mit seinem „Doctor und Apotheker“, „Hieronymus Knicker“ und dem „Rothkäppchen“, sowie Winter mit dem melodischen Werke „Das unterbrochene Opferfest“ (zum ersten Male aufgeführt am 21. December 1797). Auch Schenk's „Dorfbarbier“ muß noch in dieser Gruppe genannt werden.

Das eigentlich dominirende und florirende Element des Tages waren aber die Singspiele, die Operetten, auch gerne Opern genannt, wie man es überhaupt mit dieser Bezeichnung nicht allzu genau nahm. Sie waren niedrig-heiteren Genres oder Zauber- und Ausstattungsstücke mit obligatem Possenbeisatz. Und da glänzten die Stücke des Theaterdirectors und Dichters — wenn's sein mußte auch Componisten — Schikaneder, des witzigen, in der Kunst wie im Leben gleich leichtfertigen Perinet und Anderer, Ersterer mit seinem „Spiegel von Arkadien“, dem „Sonnenfest der Brahminen“, dem „Tyroler Wastl“, den „Fiakern in Wien“, welche beiden Stücke selbst bei festlichen Anlässen begehrt wurden, Letzterer mit den „Schwestern von Prag“, dem „Neusonntagskind“, dem „Lustigen Beilager“ und Anderem. Daran reiht sich Hensler mit dem „Schlangenfest von Sangora“ und dem „Donauweibchen.“ Dergleichen Sachen entsprechend ausgestattet, gefielen so gewaltig, daß sie sich als Zugstücke festsetzten, dann freilich auch bis zum Uebermaße als Abonnentenfutter und Lückenbüßer ausgenützt wurden.*)

---

*) Zur Charakteristik des Textes dieser damaligen Operetten sei eine Probe aus dem „Spiegel von Arkadien“ eingeschaltet:

Ich wünschte tausend Weiber mir,
Wenn's recht den Göttern wär',
Da tanzt ich wie ein Murmelthier,
In's Kreuz und in die Quer;
Das wär' ein Leben auf der Welt,
Da wollt' ich lustig sein,
Ich hüpfte wie ein Has' durch Feld
Und's Herz schlüg immer drein „Bum bum 2c. 2c.“

Im recitirenden Schauspiel stand Iffland in hohen Ehren und seine Stücke wurden vortrefflich gegeben. Novitäten von ihm respectirte man selbst dann, wenn sie auch nicht den gehofften Erwartungen entsprachen. „Die Dienstpflicht", „Das Verbrechen aus Ehrsucht", „Der Spieler", „Die Aussteuer", „Scheinverdienst", „Die Advocaten", „Die Jäger" bilden mit die Fundamente des Repertoires. Ziegler kommt im Schau- und Lustspiele in Aufnahme, und Kotzebue hat bereits starke Steine in der Gunst des Publicums. Seine „Eulalia" in „Menschenhaß und Reue", die „Gurli" in den „Indianern in England" und „Johanna von Montfaucon" bereiten seine Bühnenhegemonie vor. Schröder behauptet ehrenvoll seinen Platz mit der „Läster. schule", dem „Fähndrich", den „Eifersüchtigen" und anderen Stücken. Das sind Dichter, die dem Publicum am nächsten stehen. — Sehen wir ab von technischen Handgriffen in der Dichtung wie in der Scenirung, so sind Dichter und Publicum, haben auch Namen und Personen gewechselt, dieselben geblieben. Fängt heute ein Poet an, er arbeitet — unbewußt — mit Kotzebue'schen Mitteln und das Publicum hört ihm noch immer gerne zu. Das vergegenwärtige man sich, um das Publicum von damals zu begreifen, das wir um seinen Iffland immer noch beneiden können. Schiller ist wie heutzutage ein seltener Gast; seine „Räuber" tauchen dann und wann empor. Vereinzelte „Emilia Galotti"-Abende und einmal „Clavigo" repräsentiren Lessing und Goethe. Shakespeare findet sich sporadisch durch „Hamlet", „König Lear", „Macbeth" vertreten. Dagegen gehört „Das Mädchen von Marienburg" von Kratter unter die beliebtesten Schauspiele, und Zschokke's „Abällino" (zum ersten Male gegeben am 15. Februar 1796) erobert sich die Gunst im Sturme; selbst von ernst zu nehmenden Männern ward dies anonym erschienene Stück als ein Werk „des großen Schiller" angesehen.

In seinen guten Jahren war Rothe „ein thätiger, fleißiger, für die Unterhaltung seiner Zuschauer besorgter Director". Er hatte sich durch seine schauspielerischen Leistungen in der Gunst des Publicums festgesetzt — man freute sich, sobald Rothe die Bühne betrat —, er hatte sich auch persönlich durch seinen Wohlthätigkeitssinn und durch

seine ganze Art zu sein die Sympathien des Brünner Adels insbesondere erworben, der in den Zeiten des strengen Winters 1799 wiederholt Wohlthätigkeits-Vorstellungen auf der Bühne veranstaltete. Es mangelte ihm darum auch nicht an Selbstbewußtsein. Das bewies er damit, als er am Schluß der sechsten Aufführung der Ausstattungsoper „Der Spiegel von Arkadien", die vom Publicum immer beifälligst aufgenommen wurde, aber von der Kritik des in Brünn damals erscheinenden „allgemeinen europäischen Journals" nicht unbedingt wohlwollend besprochen worden war, von der Bühne aus das Auditorium befragte, „ob er diese Oper nach der dummen, einfältigen Kritik des „allgemeinen Journals" noch einmal geben dürfe". Er gab sie später, so oft er Lust hatte. Rothe wußte, daß er diesen Appell an das Publicum wagen konnte — die Kritik ward dadurch eingeschüchtert.

Die Brünner Gesangkräfte erregten damals die Aufmerksamkeit der k. k. Oper in Wien, und wir haben die Nachricht, daß eine Frau Dalbert 1794 einen vortheilhaften Ruf dahin erhielt.

An dem Componisten Gottfried Rieger, der als junger Mann aus seinem schlesischen Vaterlande nach Brünn gekommen war, wo ihm anfangs das Leben recht sauer geworden, hatte Rothe von Wothe einen ausgezeichneten Capellmeister übernommen; Rieger war in dieser Eigenschaft bereits seit 1790 an der Brünner Bühne, deren musikalische Stütze er über Rothe hinaus bis 1805 blieb.

Es folgten Rothe's schlechte Jahre, wo das Publicum zuletzt unwillig wurde; scheeren wollte man sich immerhin noch lassen, aber gegen das Schinden lehnte man sich auf. Es war wirklich Alles heruntergekommen. Der Personalstand war lückenhaft, und selbst die Oper, sonst Rothe's Liebling, befand sich in arger Vernachlässigung. Hatten in früheren Zeiten die Mitglieder der Familie Rothe gerne Hauptrollen gespielt, so daß manche tüchtige Kraft durch sie zurückgedrängt wurde, jetzt lagen, von sehr vereinzelten Ausnahmen abgesehen, die Hauptleistungen nur in ihren Händen — wenn sie überhaupt spielten. Denn Mama Rothe, eine vortreffliche Alte, war sehr bequem geworden und zeigte sich

dem Publicum so selten, daß sich dieses dadurch verletzt fühlte, und von den beiden verheiratheten Töchtern Menschel und Fier, von denen die Erstere solch' eine Hauptstütze im Schauspiel wie die Andere in der Oper gewesen, hatte die Letztere auch ihre Launen zum Schaden des Repertoire's. Standen aber bei diesen Damen Familienfreuden in Aussicht, dann war durch ihr Fernbleiben die Aufführung einer Reihe guter Stücke rein unmöglich geworden. Director Rothe's Eifer war sichtlich erkaltet und, wenn er nicht auf der Bühne beschäftigt war, so kümmerte er sich gar nicht ums Theater. Die Leitung besorgte dann ein ganz unfähiges Bühnenmitglied. Es war eben dann auch Alles darnach. Niemand wußte, wann er kommen und wann er gehen sollte, die Schauspieler unterhielten sich auf der Bühne angesichts des Publicums, ja war es einem Schauspieler nicht genehm, aufzutreten, so ließ er es bleiben, die Scenen wurden gestrichen und damit war Alles in Ordnung: der Geist der Disciplin war gewichen.

Die Ausstattung hielt gleichen Krebsschritt. Das Costume befand sich in arger Vernachlässigung. Man muß dabei bedenken, daß Rothe früher selbst auf ordnungsgemäße Kleider Bedacht genommen und daß überhaupt in den Neunziger Jahren die Empfindung für correcte Kleidung eine lebendigere geworden. Man war nun empört, Römer in „Janitscharenröckeln" und Altdeutsche in der Tracht der Spanier auftreten zu sehen. — Das Orchester lag gleichfalls darnieder, da es aus billigen Leuten zusammengewürfelt war.

Auf der Galerie dominirte alles mögliche Volk, dem Rothe freien Eintritt massenhaft gewährte, das sich dann in jeder Weise dem eigentlichen Theaterbesucher, insoweit er noch vertreten war, bemerklich machte — es sind die ersten Spuren einer Claque.

Dem Schlendrian der Direction ging ebenbürtig die Sorglosigkeit der Gemeinde zur Seite. Man glaubte da genug gethan zu haben, wenn man den Pachtzins einstrich; die Herbeischaffung neuer Decorationen und die Instandsetzung der alten, „die Reinigung und Weißigung" des

Theaters bereiteten ihr so wenig Sorge, daß sich viele der Decorationen in dem „elendsten“ Zustande befanden und das Publicum durch „Schmutz und Ungeziefer“ belästigt wurde.

Direction wie Gemeinde nahmen wohl gerne das Geld ein, gaben es aber am liebsten gar nicht aus — das war die Situation des Theaters wie des Publicums, als Rothe mit Ostern des Jahres 1803 von der Direction zurücktrat.

VII.

Stabilität — im Wechsel (1803—1815).

1. Josef Carl v. Fier (1803—1805).

(Pachtnachlaß. — Geänderte Physiognomie. — Fier's Manipulationen. — Lose Contractsverhältnisse. — Scheinbare Beneficen. — Ein Compagnon in Aussicht. — Eine Compagnonin. — Abwicklung mit Fier.)

Mit Ostern 1803 hatte Rothe's Schwiegersohn, Josef Carl v. Fier, die Leitung des Theaters übernommen. Er trat die Direction wie eine Erbschaft an, ohne sich um die Behörden viel anders zu bekümmern, als daß er sie davon in Kenntniß setzte; diese billigten den in der Familie stattgefundenen Wechsel und schlossen den Contract vom 1. Jänner 1804 bis Ende December 1809 mit ihm ab. Eine Reduction des Pachtschillings um 750 fl., die Rothe für den Fall einer Besserung versprochen worden war, hatte man Fier glatterdings sofort zugestanden; ebenso hatte sich die Commune zu mehrfachen Auslagen bequemt und eine Anzahl von Decorationen wie von Costumen angeschafft. Außerdem war Fier eine Erhöhung des Abonnements wie der täglichen Eintrittspreise bewilligt worden. Rothe verblieb unter dem neuen Director als Regisseur.

Mit dem Wechsel der Person in der Leitung bekam das Theater sofort ein anderes Gesicht. An die Stelle des letztjährigen Schlendrians trat systematisch betriebener Raubbau. Fier war durchwegs zu vier Vorstellungen in der Woche, die im Abonnement stattzufinden hatten, verpflichtet. Bezüglich der übrigen Tage war ihm ein ziemlich weit-

gehendes Verfügungsrecht eingeräumt worden, das er in schrankenloser Weise ausnützte. Er verlegte sich wie keiner der früheren Theaterdirectoren auf Abonnements suspendus und ging so weit, daß das Publicum nur noch in diesen Vorstellungen etwas Neues und Sehenswerthes geboten erhielt; die Abonnenten waren trotz ihres erhöhten Abonnements aufs Trockene gesetzt.

An Opern-Novitäten wurden damals vorgeführt: Cherubini's „Lodoiska", Mehul's „Helene", „Johanna" und „Die beiden Füchse", Himmel's „Leiermädchen", Boieldieu's „Der Khalif von Bagdad". Im recitirenden Schauspiel erschienen: Kotzebue's „Kreuzfahrer", „Die Hussiten von Naumburg", „Pagenstreiche".

Die Verhältnisse des Bühnenpersonales waren die denkbar problematischsten. Man glaubt die Zustände wandernder Truppen wiedergekehrt. Fier schloß regulär mit den Schauspielern keine Contracte ab, da er aus der Freizügigkeit der Mitglieder manchen finanziellen Vortheil herauszuschlagen verstand. Ward er aber von der Behörde dazu genöthigt, dann wußten es Director wie Schauspieler gleich gut, daß solch' ein Papier nicht eben zu ernst zu nehmen sei, da Fier gegen billiges Geld ganz gern auf seine Rechte verzichtete, wenn es dessen überhaupt bedurfte.

Man warf Fier schmutzige Geldgier vor, und wenn man der Sache etwas näher zusieht, so wird man kaum eine mildere Beurtheilung aufkommen lassen können. Es war etwas Gewöhnliches, daß Beneficianten zum Schein vorgeschoben worden; selbst der Wohlthätigkeitssinn unserer Bevölkerung ward zu niederer Speculation ausgenutzt. Der Schauspieler Nabel, ein ganz verdienstvolles, durch mehrere Jahre an der Brünner Bühne beschäftigtes Mitglied, war gestorben, und der Director hatte der Witwe desselben eine freie Einnahme bewilligt. Das Publicum hatte sich zu der Vorstellung weit zahlreicher als gewöhnlich eingefunden, auch Ueberzahlungen waren mehrfach vorgekommen. Fier aber bekundete sein lebhaftes Interesse an dem Wohle der Witwe dadurch, daß er die Einnahme — die Ueberzahlungen inbegriffen — halbirte, ein Act, der jeden Gutgesinnten empörte und Fier um den letzten Rest von Sympathie brachte.

Ende September 1804 bot sich Gelegenheit, dieses Directors ledig zu werden. Es war Fier selber, der die Aussicht dazu eröffnete, freilich in genug eigenthümlicher Art. Familienverhältnisse bestimmten ihn, so erklärte er, von der Theaterentreprise zurückzutreten und sie an den Schauspieler Carl Flebbe, „der nicht nur allein hinlängliches Vermögen, sondern auch große Leidenschaft für die Kunst besitze", abzutreten. Nun kannte man Flebbe als einen ganz bedeutungslosen Schauspieler und wußte, daß sein Vermögen in Wahrheit einer Frau Apothekerin aus Pest gehöre, die ihren Mann verlassen hatte und mit Flebbe nach Brünn gezogen war. Man wies drum Fier's Propositionen zurück, freilich in der sicheren Voraussetzung, daß er daraufhin die Kündigung vorlegen werde. Allein er war mit der Ueberraschung zur Hand, daß er die Directionsgeschäfte weiterführen werde.

Da es aller Welt klar war, daß jetzt Flebbe sammt Consortin die geheimen Mitunternehmer Fier's werden würden und die Existenz des Theaters somit „von der Neigung eines Weibes" abhinge, so erhielt Fier Ende des Jahres 1804 die halbjährige Kündigung von Seiten der Gemeinde und der Concurs ward in den Zeitungen ausgeschrieben.

Aber so leichten Kaufs konnte man Fier's doch nicht los werden und erst, nachdem die Stadt Brünn sich verpflichtet hatte, die Garderobe, Decorationen, Biblothek &c. um einen Betrag von 8000 fl. von Fier abzulösen, waren die Wege geebnet. Fier erhielt 7000 fl., da ihm 1000 fl., ein Theilbetrag seines rückständigen Zinses, abgezogen wurden. Die Gemeinde aber, welche damals gerade beträchtliche Ausgaben „auf den zahlreichen Gersteneinkauf für das Braugefälle verwenden" mußte, sah sich genöthigt, beim Lande ein Anlehen aufzunehmen.

Ostern 1805 war das Theater in andern Händen.

2. Johann Baptist Mayer zum ersten Male (1805—1807).

(Mayers Antecedenzien. — Die Occupation durch die Franzosen. — Mayers Entschädigungsansprüche. — Reibungen mit der Commune. — Bruch.)

Um einen Nachfolger Fier's war die Gemeinde Brünn's keineswegs verlegen, man griff auf jenen Mann zurück, den man einen Augenblick lang vor der eigenen Regie in Aussicht genommen hatte, auf Johann B. Mayer, „k. k. Hofschauspieler, Decorations- und Illuminationsdirector.“ Er hatte das Fürst Nicolaus Esterhazy'sche Theater bis zu dessen Tode geleitet und war dann durch zwölf Jahre, bis 1804, an der Burg „für wichtigere Nebenrollen“ engagirt gewesen. Man beeilte sich, mit ihm ins Reine zu kommen, da Fier nicht die mindesten Anstalten getroffen hatte, seine Gesellschaft zu erhalten, und die Mitglieder sich nach allen Richtungen um Engagements bewarben. Da Mayer die gesammte Theatereinrichtung der Stadt wieder abnahm, wofür er Zahlung in sechsjährigen Fristen mit 4% Verzinsung des Capitals zu leisten versprach, so war man auch durch ihn des Kummers wegen der Anleihe los geworden.

Als Mayer den Sommer schlecht und recht überdauert hatte und die fette Saison des Theaterdirectors herannahte, da ward ihm eine unangenehme Ueberraschung zu Theil. Der Durchmarsch der russischen Truppen und die Anwesenheit des höchsten Hofes waren die letzten Lichtblicke; dann kam die Invasion der Franzosen, die vom 20. November 1805 bis zum 13. Jänner 1806 währte. Mayer, der am liebsten in dieser Zeit das Theater geschlossen hätte, mußte täglich spielen. Sein Publicum bestand fast nur aus Franzosen, von denen sich eine ziemliche Zahl das Recht des freien Eintrittes zugesprochen hatte. Die Bewohner Brünns, die unter dem Drucke der Kriegsnöthen gestanden, schränkten sich in ihren Vergnügungen noch nach dem Abzug der Franzosen ein und besuchten das Theater spärlich. Auch das Ball- und Redoutenwesen war lahmgelegt, da im Tavernsaale russische Gefangene aus der Austerlitzer Schlacht untergebracht gewesen und später ein französisches Militärspital eingerichtet worden. Nach Abzug der Franzosen befand

sich der Saal in einem wenig unterhaltenden Zustand, und da die Gemeinde mit der Instandsetzung gar keine Eile hatte, so wurde der eine Theil der Redouten gar nicht, der andere in beschränkten Räumlichkeiten abgehalten. Als aber Mayer, der seiner Zahlungspflicht nicht nachkommen konnte, mit einer Verlustliste vor der Gemeinde erschien und noch obendrein Entschädigungen beanspruchte, da gestand man ihm, „zu einiger Erholung des Bittstellers", ein wahres Bettelgeld zu, ließ aber seine Rückstände einklagen. Darauf überreichte Mayer sofort seine Kündigung.

Nach langem Hin und Wider ward — es ist das wohl bezeichnend — auf Grundlage der Mayer'schen Forderungen ein Vergleich zu Stande gebracht, wobei die Landesbehörde dem Magistrat die gute Lehre zog, künftighin sich den Zins im Vorhinein zahlen zu lassen, damit er es nicht nöthig habe, denselben nachhinein abzuschreiben. — Mayer schied Ostern 1807.

Es berührt denn doch seltsam, wenn man sieht, wie sowohl bei Fier, wie bei Mayer dieselbe Rücksichtslosigkeit in der Forderungstellung, ohne alle Erwägung der gerechten Umstände, angewendet wurde, einzig und allein unter dem beschränkten Gesichtspunct des Geschäftes. Daß dies nicht der richtige Weg sei, darüber konnte man in der nächsten Zukunft bis zu schattenloser Klarheit gelangen.

---

3. Emanuel Schikaneder (1807—1809).

(Günstige Aussichten. — Schikaneders bisherige Unternehmungen. — Seine Première. — Heurteur. — Flet. — Carl Schikaneder. — Anna Krüger. — Moreau. — Perinet. — Repertoireverhältnisse. — Spectakelstücke. — Sommertheater. — Graf Waltron. — Brünns schlechte Luft. — Schikaneders Ende. — Charakteristik seiner Direction. — Pachtbewerber.)

Mit diesem Manne hatte man einen gefeierten Theaterdirector, einen in Wien überaus beliebten Komiker, einen routinirten Geschäftsmann gewonnen — was wollte man noch mehr? Schade das Eine nur, Schikaneder war zu viel herumgekommen und versprach er vielleicht eine gute, so versprach er ganz sicher keine zu lange Zukunft.

Zu Regensburg im Jahre 1751 geboren, begann er seine Laufbahn als Schauspieler mit Helden- und Liebhaberrollen bei wandernden Truppen. Im Jahre 1782 finden wir ihn als Director in Graz, 1785 als Schauspieler am Burgtheater, das er im Februar 1786 verließ, um das dann nach ihm benannte Theater im Freihause auf der Wieden zu übernehmen, 1793 befand er sich unter den Concurrenten um die Pachtung des Burgtheaters, 1797 begann er mit dem Bau des Theaters an der Wien, das er im Juni 1800 eröffnete, aber schon nach zwei Jahren verkaufen mußte. Er wurde dann wiederholt Director dieses Theaters, bis er im Jahre 1807 nach Brünn herüberkam.

Hier setzte man die größten Hoffnungen auf ihn; die Uebernahme des Fundus war glatt abgelaufen, wobei Schikaneder Mayer noch das Zeugniß ausstellte, daß Manches durch ihn verbessert worden. Als er am Ostermontag 1807 mit dem Schauspiel der J. Weißenthurn: „Adelheid, Markgräfin von Burgund" eröffnete, war Alles voller Lob über den Glanz der Ausstattung, wie über die Darstellung selbst. Schikaneder, der mit Vorliebe aus der Schaulust des Publicums seinen Nutzen zog, ließ es an neuen Decorationen und Costümen nicht fehlen, aber auch unter den Darstellern befanden sich solche, die durch eine Reihe von Jahren die Zierden unserer Bühne bildeten. So brachte Schikaneder den sechsundzwanzigjährigen Nicolaus Heurteur mit, der durch fünf Jahre an der Burg untergeordnete Rollen gespielt, endlich aber an den berühmten Mustern zum Gefühl der eigenen Kraft gekommen war und seinen selbstständigen Flug versuchte. Sein herrliches Organ, seine hinreißende Declamation sind — von seinen Gastspielen in spätern Jahren natürlich — noch heute in verklärter Erinnerung bei unsern ältesten Zeitgenossen. 1811 trat er zum zweiten Mal in den Verband des Burgtheaters. Albin Flet, seit 1806 an der Brünner Bühne, war vorzüglich als Chevalier und Intriguant; „Franz Moor" in den „Räubern" bildete seinen Triumph. Ebenso Carl Schikaneder, von Ostern 1805 am hiesigen Theater, ein Verwandter des Directors, im Lustspiel wie in der Oper trefflich verwendbar. Delle. Tilly, die schon unter Mayer genannt wird, eine sehr be-

gabte Darstellerin, erhielt er gleichfalls. Außer diesen stabil werdenden Kräften gab es noch eine Reihe vorübergehender ausgezeichneter Mitglieder. So die hochbegabte Demoiselle Anna Krüger, die Tochter und Schülerin des Hofschauspielers Krüger, die im Jahre 1809 Brünn verließ und 1811 am Burgtheater engagirt wurde († 1813), und den Komiker Joseph Moreau, der mit Schikaneder ging und seit 1813 mehr als 30 Jahre Mitglied des Burgtheaters gewesen. Auch der Schalk Perinet, als Schauspieler von mäßigen Talenten, war eine Zeit lang in Brünn sichtbar. Director Schikaneder spielte seine berühmtesten Rollen, wie den „Roßschweif" in den „Fiakern" in seiner breitspurigen wirksamen Weise den Brünnern vor und erntete außerordentlichen Beifall.

Im Repertoire waren alle Richtungen vertreten, nur machte sich in der ersten Zeit Schikaneder mit seinen Stücken über Gebühr breit, ebenso traten Perinet's Arbeiten ziemlich in den Vordergrund. Es darf eben dabei nicht vergessen werden, daß die besten Sachen Beider nicht mehr den Reiz der Neuheit an unserer Bühne hatten und der oftmals aufgetischte alte Spaß nicht sonderlich mehr würzhaft gefunden wurde. Hensler's „Teufelsmühle", die den „Käsperle" des „Donauweibchens" als stehende komische Figur mit Glück herübergenommen hatte, sitzt bereits fest im Repertoire und sitzt darin bis in die Siebzigerjahre. Im Schauspiel finden wir Weißenthurn's so effectvolles Stück: „Der Wald bei Hermannstadt", das sich in den ersten Jahren einer geradezu außerordentlichen Beliebtheit erfreute und durch mehrere Decennien Platz behielt. Der fruchtbaren Verfasserin „Die Erstürmung von Smolensk" erschien im December 1808 zum ersten Male und behauptete sich eine Reihe von Jahren. Die eigentliche Oper veränderte unter Schikaneder nicht ihre Physiognomie an unserer Bühne.

Aber etwas Neues brachte Schikaneder den Brünnern: Spectakelstücke mit einer nie gesehenen Pracht der Ausstattung. Um ja des Erfolges sicher zu sein, schnallte er sich den mährisch-patriotischen Kothurn an und verfaßte ein Schauspiel: „Die Schweden vor Brünn." Darin kamen 300 Mann Militär, Cavallerie und Kanonen auf die Bühne.

Doch fand Schikaneder dabei nicht seine Rechnung, denn trotz des lauten Beifalles bei den ersten Vorstellungen erkältete die Theilnahme des Publicums bald, und die Speculation, die mehrere Tausende verschlungen hatte, erwies sich als eine verfehlte. Da griff er im Sommer des folgenden Jahres auf seine bereits in Graz geübte Practik zurück und veranstaltete derlei Schaustellungen im Freien. Auf der Königswiese bei Kumrowitz erbaute er ein Amphitheater, und da konnten sich denn die militärischen Aufzüge, Evolutionen und Kämpfe in den großen, räumlichen Verhältnissen mit dem gehörigen Effect entfalten. Namentlich war es der alte „Graf Waltron", welcher in dieser Verneuerung viel Glück machte und den Director einen Gewinn ziehen ließ.

Und doch ging die ganze Geschichte nicht. Schikaneder fand bei der Behörde mancherlei Rücksichten, auch eine Erhöhung der Eintrittspreise in die Redoute ward ihm zugestanden; gleichwohl erklärte er bereits im Frühjahr 1808, daß er das Theater nicht weiter behalten könne, da sein Gesundheitszustand ihm dies nicht erlaube; auch sei die Brünner „Luft keineswegs seinem Temperamente angemessen." Man ließ Schikaneder mit Ostern 1809 ziehen; allein die Wiener Luft schien ihm diesmal noch weniger zuzusagen, denn nach drei Jahren (1812) starb er daselbst arm und blöd.

Fragt man nach dem Mißerfolg der Schikaneder'schen Direction, so findet man ihn in der Systemlosigkeit. Heute wurde das Publicum überrascht, verblüfft, fortgerissen, morgen stak es wieder in der alten Langweile drin, die es nur noch widerwilliger empfand. So verpufften alle glänzenden Einzelnerfolge, und so mußte das Ende ein vorzeitiges sein. Trotz aller Rechnerei und Speculation machte Schikaneder's Direction den Eindruck des Hazardspieles. Zudem speculirte er gerne auf die niedern Instincte des Publicums, weil er in deren Befriedigung seine beste Einnahmsquelle zu finden glaubte. Sein berüchtigter Ausspruch über die „Zauberflöte" zeigt schlagend die Höhe seiner künstlerischen Anschauung. Er sagte bekanntlich: „Ja, die Oper hat gefallen, sie würde noch viel mehr gefallen haben, wenn mir Mozart nicht so viel daran verdorben hätte." Er ist nicht der erste und nicht

der letzte Theaterdirector, der gegenüber den Werken der größten Meister solche Gedanken hatte; sie sind das Erbübel aller Derjenigen, für welche der Augenblickserfolg, der Rapport der Tagescassa die ultima ratio bedeutet.

An Nachfolgern für Schikaneder war kein Mangel. Der uns bekannte Schauspieler Moreau, der Hofschauspieler Korntheuer und Schikaneder's Vorgänger Mayer traten als Bewerber auf. Letzterer erhielt, da er gar keine Bedingungen stellte, das Theater zugesprochen. Es ist merkwürdig, daß bei all' den Verhandlungen zwischen ihm und der Gemeinde auch nicht eine Silbe über die Vergangenheit gewechselt wurde, und hätte man nicht dieselbe Schrift wie vor zwei Jahren wieder vor Augen, man könnte glauben, es mit irgend einem Anderen aus der großen Genossenschaft der Mayer zu thun zu haben.

Das zweite Capitel „Mayer" ist entschieden lehrreicher als das erste, denn schon, daß er nach all' seinen Differenzen und nach Schikaneder's nicht geglückter und jäh abgebrochener Entreprise wieder kam, zeigt, daß er den Punct gefunden zu haben glaubte, von wo aus in Brünn ein Geschäft zu machen sei. Die Gemeinde aber acceptirte ihn wieder, weil sie die Ueberzeugung hegte, daß sie in finanzieller Beziehung bei ihm am billigsten und sichersten gehe, und das genügte ihr vollständig.

---

4. Johann B. Mayer zum letzten Male (1809—1811.)

(Vorsichtiger Contractabschluß. — Leichte Kost. — Das erste geräumte Orchester. — Verschlechterung des Personals. — Das Geschäft des Routiniers.)

Man befand sich mit Mayer bald in Ordnung, da die Contractbedingungen im Wesentlichen dieselben geblieben waren. Die Zinsraten bedung man sich wohlweislich im Vorhinein, auch ward die Abgabenquote der fremden Künstler an die Direction dahin fixirt, daß dieselbe nach Abzug aller Kosten höchstens den sechsten Theil zu betragen hätte. Schikaneder war in dieser Hinsicht ziemlich gewaltthätig vorgegangen, da er den vierten Theil, ja sogar die Hälfte der Einnahme als Entschädigungssumme forderte. Außerdem

finden wir in Mayer's Contract die Zahl der monatlich im Abonnement zu gebenden Novitäten zum ersten Male vorgeschrieben: „Zwei neue gute Stücke und ein gutes Singspiel.“ Man hoffte ihm damit keine sonderliche Beschränkung auferlegt zu haben. Mayer übernahm einige der besten Mitglieder des Schikaneder'schen Bühnenpersonals, auch sein Concurrent Korntheuer hatte sich darunter einreihen lassen.

Gleich im ersten Jahre ist ersichtlich, daß die Richtung auf das Gediegenere nicht auf Mayer's Programm stand, da das Publicum zumeist auf die leichtere Kost des Singspieles gesetzt wurde. *) Stücke wie „Die Belagerung von Ypsilon“ („Evakathel und Schnudi“), „Hans Klachel“, „Thaddädl, der 30jährige A-B-C-Schütz“, „Der Zauberdrache“ — letzteres „ein in jeder Hinsicht elendes und unter jeder Kritik stehendes Machwerk“ genannt — und noch einige ähnliche aus dem ältern Register bilden den Grundstock des Repertoires. Mayer machte damit keine schlechten Geschäfte, das Publicum füllte ihm trotz der zweiten Invasion das Theater und ließ sich sogar manche Freiheiten seiner Lieblinge gefallen. So z. B. hatte Heurteur zu seinem Benefice eine Erhöhung der Preise eintreten lassen, von welcher Maßregel aber die Theaterbesucher erst am Cassaschalter überrascht wurden. An diesem Abend ward zum ersten Male in Brünn bei geräumtem Orchester — „eine unerhörte Ausnahme“ — gespielt; dafür ward eine „türkische Musik“, wie man sie für das Stück brauchte, in eine Loge eingepfercht.

Als aber im nächsten Jahre Mayer eine Anzahl seiner besten Kräfte — darunter Heurteur — entließ, ungenügende Schauspieler an ihre Stellen brachte und es zu befürchten stand, daß selbst der gute Rest zur Wahrung seines künstlerischen Rufes, sowie ungehalten über die „unleidliche“ Art Mayer's, mit ihnen umzugehen, Brünn verlassen werde, da ward das Publicum sogar laut unwillig, und nur die persönliche Ingerenz des Statthalters ermöglichte noch eine Beschwichtigung desselben. Mayer mußte die mißliebigen

*) Cherubini's beliebte Oper, „Die Tage der Gefahr“ („Der Wasserträger“), die uns zum ersten Mal begegnet, dürften demungeachtet nicht mehr Novität gewesen sein.

Schauspieler entlassen, aber ihre Remplaçanten wurden nicht für besser befunden. Hatte er im vorigen Jahre hinsichtlich der Novitäten wenigstens quantitativ den Vertragsparagraph erfüllt, im neuen brachte er innerhalb zweier Monate eine einzige, und die noch an einem Beneficeabend: „Rochus Pumpernikel.“ Man klagte, daß Mayer nicht den Geschmack des Publicums studire, und daß ihm „ganz jene Kunstkenntniß und jener Tact in der Beurtheilung der Schauspieler mangle“, welche doch zu den unerläßlichen Bedingungen einer Direction gehören. Trotzdem unter Mayer das Theater „dem gänzlichen Verfall“ entgegenzugehen schien, mußte man sich gestehen, daß der schlaue Director mit seinen Manipulationen noch einen Gewinn herausgeschlagen hatte, und so erhielt er am 1. Juni 1810 die ganzjährige Kündigung zugestellt. Doch machte er schon zu Ostern des nächsten Jahres seinem Nachfolger Platz. — In Mayer's Direction steckt viel Krämergeist; solche Leute ziehen in der Regel mit Schand und Spott ab, aber sie dürfen doch mit einer gewissen Befriedigung auf ihre Tasche schlagen. Eins ist freilich zu derartigem Gebahren die unerläßliche Vorbedingung: sie müssen im Besitze eines gewissen Fondes sein; daher die Erscheinung, daß Directoren ähnlichen Calibers, denen ein solcher fehlt, auf keinen grünen Zweig kommen können, wie wir dies bei Fier deutlich genug gesehen.

---

5. Franz Graf Fueger (1811—1813).

(Ein viel versprechender Einzug. — Der Glanz der Bühne. — Therese Krones. — Das Finanzpatent vom Jahre 1811 und seine Folgen. — Steigerung der Eintrittspreise. — Mangelnde Oeconomie. — Repertoire. — Pachtregulirung. — Das Opfer der Cavaliere.)

Gegenüber dem werkeltagsmäßigen Gebahren der vergangenen Direction präsentirt sich der neue Chef stolz, glänzend, sporenklirrend könnte man sagen. Fueger — ehedem Hußarenofficier — wies auf seine siebenjährige Thätigkeit als Theaterdirector in Linz hin und konnte dies mit einer gewissen Genugthuung thun, da ihn selbst die oberösterreichische Landesbehörde als einen sehr acceptablen Director bezeichnete; er brachte ein vollkommen eingerichtetes Theater im Werthe von 34.000 fl., außerdem ein Ver-

mögen von 40.000 fl. mit, versprach die Uebernahme des communalen Fundus nach Excindirung des alten unbrauchbaren Krames, versprach 3000 fl. Pachtzins und begnügte sich damit, daß die Stadt in Zukunft nur für die Erhaltung der Gebäude sich verpflichtete. Der Magistrat fand sich in all' seinen Erwartungen übertroffen und bewilligte Fueger's Gegenforderung einer Erhöhung der Eintrittspreise, wogegen aber das Gubernium Verwahrung einlegte. Dem ungeachtet wurde der Vertrag zwischen Fueger und der Gemeinde im October 1810 perfect.

Ein gewisser Zug ins Große characterisirt die neue Direction. Fueger wies einen bis dahin unerhört zahlreichen Personalstand auf, 42 agirende Mitglieder, außerdem noch einen „den Director supplirenden" Regisseur, das Orchester ward verstärkt und geschult, die Ausstattung in einer Opulenz hergestellt, daß sie sogar zu gut für unsere Verhältnisse befunden wurde; nur die Qualität der fast durchwegs neuen Schauspieler befand sich gegenüber den früheren Zeiten in merklichem Abstand. Das Beste darunter stak noch in den Kinderschuhen, der graziöse Spotteufel, der anderthalb Jahrzehnte später ganz Wien ärgerte und ihm den Kopf verdrehte: das schlesische Comödiantenkind Therese Krones, spielte Kinderrollen. Die hervorragendste Novität des Jahres 1811 war die Oper Spontini's „Die Vestalin" (zum ersten Male am 19. August gegeben), jedoch ohne besonderes Gefallen zu erregen. Ein gleiches Schicksal erlebten noch einige andere Opernnovitäten, trotz allem Aufwand an Decorationen und Costumen; so z. B. Gretry's in Frankreich fabelhaft beliebten Oper „Die Karawane von Cairo", die am 16. März 1812 bei uns zum ersten Male erschien, um sofort wieder vom Repertoire zu verschwinden. Weigel's überaus anheimelnde „Schweizerfamilie" fand Fueger bereits am Repertoire als feste Stütze vor.

Doch gab es gleich von allem Anfang eine wunde Stelle, die sich in der Folge als unheilbar erwies, und an welcher schließlich Fueger's Direction ein vorschnelles Ende nahm: es war die finanzielle Seite des Unternehmens.

Am 20. Februar 1811 erschien das verhängnißvolle Finanzpatent, welches den Werth aller Staatspapiere auf

den fünften Theil herabsetzte. Wurde nun der mit Fueger bedungene Zins nach der vorgeschriebenen Scala und den Daten des Contractes auf die neue Wiener Währung umgerechnet, so hatte Fueger nur einen Betrag von jährlichen 600 fl. zu zahlen. Und er war der Mann dazu, sich einen solchen Vortheil nicht so leicht entgehen zu lassen. Auch wollte er nichts von den Repressalien der Gemeinde wissen, die ihm Beschränkungen hinsichtlich der Regulirung der Eintrittspreise auferlegen wollte und dieselbe scalamäßige Berechnung dafür forderte, wie sie bei ihrem Pachtschilling stattgefunden hatte. Fueger erhielt sogar von der Behörde eine Preiserhöhung unter dem Gesichtspuncte zugestanden, daß jene Rücksichten dafür allein maßgebend sein können, „welche der Aufwand der Unternehmung erheischt." Die Commune hätte daraufhin am liebsten sofort gekündigt.

Die Steigerung der Eintrittspreise bildet fortan Fueger's stehendes Capitel. Er befand sich unter dem Einfluß der damaligen Preisrevolution, und die emporgeschnellten Gagenforderungen der Schauspieler, die Vertheuerung der Lebensmittel, wie der Wohnungen, das Alles empfand er schwer und suchte sich durch diese „Preisregulirungen" aufzuhelfen. Doch Fueger sah sich endlich am Ende der Möglichkeit seiner Preisschraube angelangt, auch stellte es sich für die Behörden von Quartal zu Quartal immer deutlicher heraus, daß seine Ausgaben trotz aller Zugeständnisse immer um ein paar Längen gegenüber den Einnahmen Vorsprung behalten werden, und so wurde denn seine Kündigung im August 1812 angenommen.

Fueger, der manchen seiner Mißgriffe erkannt hatte, nahm im zweiten Jahre seiner Direction in der Schauspielerliste eine verständige und für sein Budget höchst heilsame Reduction vor, gewann dafür jedoch einige beliebte Mitglieder der früheren Direction, wie Flet und Carl Schikaneder, wieder. Im Repertoire begegnen uns häufiger Perinet und Collegen, daneben erscheint wiederholt manches Gute. Schiller's „Jungfrau von Orleans" und „Cabale und Liebe" werden des öftern aufgeführt, sein „Wilhelm Tell" kommt am 12. October zur erstmaligen Darstellung (wiederholt am 18.), Körner's Drama „Tony" erlebt seine

Première am 25. Juni. Einen durchschlagenden Erfolg errang Isouard's Oper „Das Aschenbrödel", am 21. September zum ersten Male aufgeführt, die so über die Maßen gefiel, daß dieselbe bis Ende October siebenmal, und zwar immer mit aufgehobenem Abonnement, gegeben werden konnte.

Man muß es beklagen, daß Fueger's Direction ein so schnelles Ende nahm; weder an den nöthigen Mitteln, noch an dem nöthigen guten Willen gebrach es, und hätte sich dazu auch eine weise Oeconomie im Gebrauche Beider gesellt, Fueger hätte seine sechs Jahre aushalten können, trotzdem die Gemeinde bei Tag und Nacht von ihrem ehemaligen 3000 Gulden-Pachtschilling träumte und ihm wegen seiner Unnachgiebigkeit grollte.

Die Commune hatte übrigens noch ganz andere Schmerzen. Der Director hatte bislang seine Wohnung im Theatergebäude; da sich nun aus diesen Zimmern Schanklocalitäten herstellen ließen, für die man einen erklecklichen Zins fordern konnte, so bezeigte man nicht übel Lust, den Director zu delogiren. Aber sie mußte sich in diesem und in andern Puncten bescheiden, und auch hinsichtlich des Pachtschillings reiften nicht alle Hoffnungen; der Preis für das Theater wie für den Redoutensaal ward ihr in Summa auf 1200 fl. W. W. limitirt, außerdem die Directorswohnung mit 500 fl. angesetzt, damit mußte es aber sein Bewenden haben.

Nun wäre man bezüglich eines neuen Directors in Verlegenheit gerathen, denn der fortwährende Wechsel hatte die Nachfrage sehr herabgestimmt. Da that sich eine Anzahl von Cavalieren zusammen, die das Geld hergaben, und diese beriefen Kornthener von Wien herüber, wohin er, sobald er bei Mayer ausgeschieden war, sich begeben hatte. Diesmal hatte jedoch das Eintreten der Cavaliere einen durchaus verschiedenen Character von dem zu Waizhofer's Zeiten; allein auch diese Combination war nur vorübergehender Natur und verschlang neue Kraft und neues Geld.

6. Josef Korntheuer und die Cavaliere. (1813—1815.)

(Korntheuer der „Deserteur". — Das renovirte Theater. — Repertoire. — Korntheuers schauspielerische Charakteristik. — Abgewirthschaftet.)

Friedrich Josef Korntheuer, ein gebürtiger Wiener, war den Brünnern schon von seinem Engagement unter Mayer im Jahre 1809 vortheilhaft bekannt, und hätte nicht Mayer damals so bedingungslos capitulirt, so hätte uns Korntheuer das zweite Capitel dieses Directors ersparen können. Von Brünn wandte er sich wieder nach Wien ans Burgtheater, von wo er hergekommen, und fand daselbst neuerdings Aufnahme. Als er sich im Jahre 1813 zum zweiten Male von den Wienern verabschiedete, sah man ihn ungern scheiden und nannte ihn im freundlich-vorwurfsvollen Tone den „Deserteur."

Fueger hatte noch am 15. März Boieldieu's Oper „Johann von Paris" in guter Besetzung, aber, ganz gegen seine frühere Gewohnheit, in schlechter Ausstattung zum ersten Male aufgeführt, Ende des Monats schloß seine Direction. Es traten mehrwöchentliche Theaterferien ein, damit der Zuschauerraum gründlich restaurirt werden konnte. Als dann am 19. April die Eröffnungsvorstellung stattfand, war Alles entzückt über die decorativen Verschönerungen, die nach Girardoni's Entwürfen ausgeführt wurden. Man gratulirte sich zu der neuen Astrallampe, die den ganzen Zuschauerraum sanft erhellte und erfreute sich an den harmonisch zu dem chamoisfärbigen Grundton gestimmten lichtblauen Logenvorhängen. Auch für bequeme Zugänge ward Sorge getragen worden, das Meublement der Garderoben wurde gerühmt. Das Orchester war auf 26 Mann verstärkt. Die beliebten und an unserer Bühne festgesessenen Mitglieder Flet, Schikaneder, Seicher 2c. empfingen in einem Vorspiel ihren ehemaligen Collegen und jetzigen Director Korntheuer; in dem folgenden Körner'schen Drama „Hedwig" gewann sich Fräulein Friederike Krossek, die von dem Theater an der Wien mit Korntheuer nach Brünn gekommen war, durch ihr sanftes, gefühlvolles Spiel die Herzen Aller.

Sehen wir uns die künstlerische Ausbeute dieser zwei Jahre an, so wird man sich wohl zufrieden stellen müssen.

Das deutsche classische Drama ist gut vertreten. Goethe's „Goetz" erscheint, ebenso „Egmont" (zum ersten Male am 28. Juni 1813 vor einem ziemlich leeren Hause gegeben und vom Publicum flau aufgenommen). Neben Schiller's Stücken seiner Sturm- und Drangperiode ward auch sein „Wallenstein" versucht. Das Burgtheater war am 1. April 1814 vorangegangen, das Brünner Theater folgte damit am 29. April nach. Man behielt auch dieselbe Bearbeitung bei. Darnach waren die „Piccolomini" und „Wallenstein's Tod" so zusammengestrichen, daß sie einen Abend füllten. Der Ballhorn Schiller's verrieth sich nur mit seinen Anfangs- und Endbuchstaben. Seni war aus den Rollen gestrichen. Trotzdem das Stück fleißig studirt gewesen, hatte es das Publicum kalt gelassen. Shakespeare's „Julius Cäsar" (erste Aufführung am 21. April 1814) und „Der Jude von Venedig" mit Flet als „Shylok" (zum ersten Male am 3. October 1813 gebracht) vergrößerten unser Repertoire des großen Briten.

Das Repertoire jener Jahre erinnert uns an den großen Befreiungskampf, an dem auch Oesterreich sich betheiligte. Wiederholt gelangen Stücke zur Aufführung, in denen eine patriotische Tendenz vorwaltet, und die Huldigungen, die dem Monarchen an seinen Festtagen dargebracht werden, nehmen einen wärmeren Ton an. So steht das Theater im Zusammenhang mit den großen Strömungen der Zeit, es ist ein Glied des socialen Lebens geworden und wird als solches gewürdigt und herangezogen.

Noch muß zweier Stücke gedacht werden, das eine ist Müllner's „Schuld" (zum ersten Male am 29. Juli 1814 aufgeführt), diese gruselvolle Schicksals-Tragödie, welcher sich das Publicum der damaligen Zeit mit heute unbegreiflicher Gewalt unterwarf; das andere eine mährische Sage, welcher man den Mantel eines vieractigen Schauspiels umschlug, „Bozena, oder der Kampf mit dem Lindwurm" von Korntheuer.

Im Gebiete der Oper ward Mozart's „Mädchentreue" wieder aufgenommen; auch einige ältere Opern Gretry's, wie der „Blaubart" und „König Richard" wurden mit Glück dem Repertoire einverleibt.

Das heitere Gebiet fand ausgiebige Vertretung. Da wäre jedoch statt aller Stücke besser Director Kornthеuer selbst zu erwähnen, der ehedem „gesetzter Liebhaber" an der Burg, hier in Brünn in erster Zeit in würdigen Characterrollen auftrat, dann aber im Verlaufe der Zeit jene ausgezeichnete komische Kraft entfaltete, die ihn in den Zwanziger-Jahren zu einer Specialität Wiens machte. Als „Jupiter" in dem „Travestirten Aeneas" und als „Staberl" in „Die Bürger in Wien" und deren zweiter Theil „Der Courier" erregte er unauslöschliche Heiterkeit. Sein Spiel von der seltensten Natürlichkeit und Gemüthlichkeit wirkte gleichzeitig „auf das Herz und auf das Zwerchfell". Seine langgezogene Gestalt allein bildete „eine neue Maske" für die Bühne. Zudem verstand er es, durch komische Zuthaten seiner Rolle Leben und Bedeutung zu geben, wie sie dem Dichter schwerlich vorgeschwebt hatten.

Nun hätte man meinen sollen, wäre doch Alles in Ordnung gewesen! Dreizehn Cavaliere hatten sich zusammengethan und einen Fond von 40.000 fl. geschaffen, womit das Theater mehr als ausreichend hätte finanziell basirt sein können, ein Mann wie Korntheuer, der sich als Regisseur bereits bewährt hatte und selbst eine vorzügliche schauspielerische Kraft gewesen, ward an die Spitze des Unternehmens gestellt, gute und ausgezeichnete Schauspieler waren in Engagement genommen, auf das verstärkte Orchester viel Sorgfalt verwendet, an Decorationen und Costumen wurden dem Publicum Ueberraschungen zu Theil — und doch ging's nicht! Die kurze Direction Korntheuer's fiel, namentlich in der ersten Zeit, glänzend aus und konnte auch leicht so ausfallen, da man die zusammengeschossenen 40.000 fl. gründlichst dabei aufgebraucht hatte. Und da steckt eben der Haken! Wieder vermissen wir die weise Oeconomie, die das Gleichgewicht im theatralischen Haushalt herstellen muß, und die allein einen dauerhaften Zustand schaffen konnte.

Daher kam es, daß Korntheuer schon mit Ostern 1815 die Theaterdirection an einen Anderen, an Heinrich Schmidt, überließ; mit diesem Manne beginnt eine neue Aera unseres Brünner Theaters.

Staat und Schaubühne.

(Die Polizei-Direction. — Strenge der Censurvorschriften. — Gefährliche Stellen. — Das Extemporiren. — Keine Capelle, keine Uniform. — Der Idealismus des Polizei-Commissärs. — Das Gubernium als Dämpfer. — Kündigung, Verpachtung.)

Das Theater hatte sich in dem verflossenen Zeitraume zu einem unentbehrlichen Theil des gesellschaftlichen Lebens herausgebildet, ja es war dessen Kernpunct geworden, um den sich alles Uebrige gruppirte. Es erlangte somit eine dominirende Stellung, welcher gegenüber die absolute Staatsgewalt von damals ihren Einfluß umso mehr geltend machte, als sie von der Einwirkung der Schaubühne als moralische Anstalt fest überzeugt war und es als nothwendige Pflicht erachtete, Sorge zu tragen, daß sie nicht durch das Gegentheil ihren schädigenden Einfluß auf das Publicum ausübe.

Die seit der Mitte der Achtziger-Jahre bestehende Polizei-Direction war zunächst das Medium geworden, durch welches zwischen Director und Schauspieler obschwebende Differenzen zur Austragung zu gelangen hatten. Die Theater-Vorschriften vom Jahre 1785 hatten die Frage der Jurisdiction noch offen gelassen und auch der kaiserliche Erlaß vom 14. August 1786 enthielt nur die allgemeine Bestimmung, daß der Entrepreneur mit seiner Truppe der nöthigen Polizeiaufsicht zu unterstehen habe. Im Jahre 1789 wies die oberste Landesbehörde der Polizei-Direction jene entscheidende Stellung an. Man berührte dabei, daß weder der Theater-Director noch die Gemeinde — die darauf Anspruch erhoben — dafür competent seien; letztere nicht, da es sich um keine öconomische Maßregel handle, der Theater-Director ebenso wenig, da er dann Kläger und Richter in einer Person abgäbe und eine Unumschränktheit des Willens besäße, die ganz „wider die Billigkeit" sei. Auch könnten „andurch geschickte Schauspieler von der Bühne verscheucht werden."

Ferner wurde die Polizei-Direction jene Behörde, durch welche die von der höchsten Landesstelle erlassenen Befehle und Bescheide den Weg an die Theater-Direction zu nehmen hatten. Daß die Eingaben der Gemeinde wie der Theater-Directoren das Gutachten der Polizei-Direction zu passiren hatten, ist wohl selbstverständlich.

So weit reichte hinsichtlich des äußeren Apparates der Einfluß der Polizei-Direction; nicht minder hervorragend aber ist ihre Stellung gegenüber der Bühne, dem daselbst gesprochenen Wort und der ausgeübten Geberde. Es ist lehrreich, das Princip, das aufgestellt, und die Maßregeln, die daraus gezogen wurden, etwas genauer anzusehen.

Die wahre Bestimmung der Schaubühne ist — so lautet die Thesis — die „einer öffentlichen Unterhaltung für Kopf, Herz, Sitten und Stimmung des Volkes". Damit sie dieser Aufgabe unentwegt nachkommen könne, war eine Reihe von weitgehenden Vorsichtsmaßregeln angeordnet.

Die Polizei-Direction oder, wenn wir von dem fungirenden Beamten reden, der Polizei-Commissär erhielt das Stück, das der Theater-Director zu geben beabsichtigte, zur Durchsicht, „damit es von Anstößigkeiten gereinigt" werde. Der Polizei-Director unterzog es einer Superrevision. Nicht blos neue, sondern auch ältere Stücke waren dieser Procedur unterworfen. Da nun aber das lebende, von characteristischen Geberden begleitete Wort ganz anders wirkt, als das gelesene, so wurde den Commissären „als ein sehr wesentlicher Theil ihrer Bestimmung aufgetragen", sowohl bei der Generalprobe als bei der Aufführung Stellen, „welche ihnen als anstößig in religiöser, politischer oder sittlicher Beziehung erscheinen", sofort zu beseitigen. Selbst bei wiederholter Aufführung eines Stückes mußte der Commissär gegenwärtig sein, „wenn es nach der Anlage der Charactere und der Handlung Verletzungen der Sittlichkeit durch extemporirte Zusätze oder durch verkehrtes Mienen- und Geberdenspiel mehr als bei anderen möglich oder wahrscheinlich" machte. Ein langes Register begegnet uns, nach welchem alle Stellen verpönt werden, die auch „nur durch eine entfernte Hindeutung irgend ein Gesetz oder eine Anordnung oder eine Anstalt der Staatsverwaltung tadeln oder ins Lächerliche ziehen, Fürsten, Minister oder Staatsbeamte auf eine solche Art schildern, daß dadurch ein gehässiger Schatten auf den ganzen Stand geworfen" wird. Alle Stellen haben ferner wegzufallen, „die einen gefährlichen Begriff über das Verhältniß zwischen Regenten und Unterthan verbreiten, Freiheitssinn wecken" &c. Gleiche Strenge gilt für Stellen, die in irgend einer Weise

das religiöse Gebiet verdächtig streifen. Für die Verletzungen der Sittlichkeit werden alle Vorsichtsmaßregeln aufgeboten, damit namentlich die verblümte Zweideutigkeit, die erst durch Miene und Geberde klar werde, vermieden werde. Daß unter solchen Umständen das Extemporiren der Schauspieler dem Tode verfallen ist und jeder Versuch scharf geahndet wird, ist die natürliche Folge. Durch solche Vorschriften war das Theaterstück lediglich in die Hand des Commissärs gelegt, von dem Grade seiner Einsicht hing es ab, was er dem Rothstifte verfallen lassen wollte, was nicht. Das anerkennt auch schließlich die Verordnung selbst. Es wäre auch wirklich gar keine Kunst gewesen, mit Hilfe dieser Bestimmungen das ganze classische Repertoire von der Bühne wegzutilgen.

Streng verboten wurde es „geistliche Personen irgend eines christlichen Cultus“ auf die Bühne zu bringen, selbst auch nur die Aehnlichkeit der Kleidung mußte vermieden werden. Ebenso wenig durfte „das Aeußere oder Innere einer Kirche, einer Capelle, oder eines Klosters, ein Crucifix oder ein Heiligenbild auf dem Theater erscheinen“. Ebenso durfte „weder die Uniform eines k. k. Regimentes noch die Uniform eines Hofkriegsrathes auf das Theater gebracht werden“.

So ward, durch derartige Befugnisse ausgestattet, die Polizei-Direction eine scharf beobachtende Macht gegenüber der Schaubühne. Sie faßte aber ihr Gebiet selbst — natürlich geschah dies nach Maßgabe der Persönlichkeiten — noch viel weiter, und so finden wir auch Schilderungen voll Lebendigkeit und Anschaulichkeit über die künstlerischen Leistungen der Bühne in ihren Berichten. Sie ist hierin von einer gewissen Strenge nicht freizusprechen, die man jedoch kaum mit grämlicher Nergelei verwechseln darf; desto eher wird man ihr das Einhalten idealer Gesichtspuncte zugestehen müssen. Die Theater-Directoren kamen dabei meist recht schlecht weg, und kamen sie auch in die Lage, sich zu zu wehren, so thaten sie es, wenn auch mit ganzem Muth, doch nur mit halben Gründen: ein Beweis, wie wenig die Anschuldigungen unbillig oder ungerecht genannt werden konnten. Das Gubernium milderte jedoch die Schärfe der Forderungen, namentlich wenn es sich um Pachtkündigungen

handelte; da sind es nur vereinzelte Fälle, daß man sofort auf das Einrathen der Polizei-Direction einging.

Man erwog sehr wohl den Einfluß aller Umstände, und war die Zeit nicht durchaus günstig und der Theater-Director nicht gar zu schlecht, so begnügte man sich mit dem Sperling in der Hand und verzichtete gerne auf alle problematischen Hoffnungen, die so irgend ein hereinfallender Director ebenso leicht erwecken, als schwer erfüllen konnte.

Die Kündigung nahmen die Theaterunternehmer noch mit einer gewissen Ruhe entgegen, folgte ihr aber die Ausschreibung der Verpachtung in den officiellen Blättern, das genirte sie dann gewaltig — ganz natürlich, denn in dem Maße als Anbote einliefen, sank ihre Hoffnung auf die Behauptung des Platzes.

Wiederholt waren in jener Zeit Vorschriften wegen der Feuersicherheit im Theater erflossen; das abwechslungsreichste Geschick erreichte dabei die beiden Theateröfen im Parterre. Nach den Theaterbränden empfand man vor solchen Feuerherden eine bedenkliche Scheu, und da ihre Wärmeleistung eine nicht sonderlich bedeutende gewesen, so wurden sie ganz cassirt. An kalten Wintertagen saß d'rum das Publicum in Pelzen da, fand sich aber trotzdem so unbehaglich, daß es zumeist vorzog, zu Hause zu verbleiben. Da erhob denn der Theater-Director klagend seine Stimme, aber erst ein Jahr später war es nur durch persönliche Vermittlung des Gouverneurs bei Anwesenheit des Monarchen gelungen, das kaiserliche Placet für die Wiedererrichtung der Oefen zu erlangen. Am 26. December 1791 erhielt Wothe dieselben zum Beheizen angewiesen. Aber die Freude sollte nur eine kurze sein. Die nachbarlichen Hausbesitzer des Theaters legten gegen die neuen Heizöfen einen feierlichen Protest an den Stufen des Thrones nieder. Die Hofkanzlei stellte darauf hin für die Beibehaltung der Oefen eine schlechthin unmögliche Bedingung: sie forderte einen Revers „für allen Schaden, der in Folge eines durch diese Oefen entstehenden Brandes erwachsen würde". Da sich Niemand finden konnte, der ehrlicherweise diese Verbindlichkeit einging, so mußten diese Oefen im Februar 1792 wieder abgebrochen werden. Und so blieb es trotz wiederholter Bitten, auch von Seiten des

Publikums, bis endlich im September 1804 eine kaiserliche Entschließung die Errichtung der Oefen gestattete. Es werden die Wärmeverhältnisse sehr bescheiden gewesen sein, da man bei der Einführung der Meißner'schen Heizung im Beginne der 30er Jahre es mit Befriedigung vermerkte, daß bei — $5 \frac{1}{2}^{0}$ R. der äußeren Luft nach siebenstündiger Heizung das Scenarium $4 \frac{1}{2}^{0}$, das Parterre $3 \frac{1}{2}^{0}$ und die Gallerie $7 \frac{1}{2}^{0}$ R. zeigte.

Publicum, Directoren und Schauspieler.

(Die höheren Gesellschaftskreise und das Theater. — Patriotismus auf der Bühne. — Abonnementspreise. — Spieltage. — Contracte. — Gagen. — Die Rechenkünste der Schauspieler. — Rollenfächer. — Beifall. — Kritik. — Theater-Almanach von 1814.)

Schon zu wiederholten Malen wurde die Gunst betont, welche die höheren Stände dem Theaterwesen angedeihen ließen. Die Directoren wußten sich diese Gönnerschaft sehr wohl zu schätzen und verstanden sich auf die Anwendung der Mittel, sich dieselbe zu erhalten, in kluger Weise. Man sah es in diesen Kreisen gerne, wenn der Theaterdirector Wohlthätigkeits-Vorstellungen veranstaltete; gab doch zum Besten der hinterbliebenen Witwen und Waisen der im Kampfe Gefallenen die Brünner Aristokratie selbst auf dem Theater Vorstellungen. Den Namenstag des Kaisers ließ sich der Director niemals für Loyalitäts-Kundgebungen entgehen. Wie sehr patriotische Stücke von oben protegirt wurden, beweist, daß bei den dazu nöthigen militärischen Aufzügen die Garnison verwendet werden durfte. Da ereignete sich unter Rothe einmal ein bemerkenswerther Zwischenfall. In Ziegler's Schauspiel „Der Landsturm in Tirol“ kommt ein Gefecht der Tiroler mit französischen Truppen vor. Die Soldaten, welche die Franzosen vorzustellen hatten, weigerten sich dessen. „Sie sahen dies für den größten Schimpf an“, und erst die dringendsten Vorstellungen und Bitten des Directors vermochten sie dazu, daß sie die französische Uniform anzogen. Am 23. October 1813 ward das Extrablatt, das den Erfolg der Völkerschlacht bei Leipzig verkündete, Abends im Theater öffentlich abgelesen. Ebenso wurde am 11. April 1814, als die Nachricht vom Einzug

der Alliirten in Paris eintraf, ein patriotischer Chor im Theater gesungen und am nächsten Tag das Schauspiel „Wir sind in Paris" gegeben, dem ein von Korntheuer „mit patriotischer Erhebung und innerster Rührung" gesprochener Prolog voranging.

Die Schaubühne war in ihrer Bedeutung wie in ihren Leistungen gestiegen; in letzterer Beziehung mußte sie sich oft mühen, allen Anforderungen des Publicums gerecht zu werden. Naturgemäß gingen dann auch die Anforderungen des Directors an das Publicum in die Höhe. Die Abonnementspreise waren seit Beginn der Achtziger-Jahre in dem Maße gestiegen, daß eine Loge des ersten Ranges, die damals 240 fl. kostete, im Jahre 1810 auf 300 fl. zu stehen kam. Vom Jahre 1811 angefangen handelte es sich um eine andere Normirung. Fueger war die wenig beneidenswerthe Aufgabe zugefallen, und er führte denn auch in der bekannten Weise das Feilschgeschäft mit der Behörde durch. Schließlich erhielt er für die Loge ersten Ranges einen Jahrespreis von 450 fl. Wiener Währung zugestanden. Die Loge zweiten Ranges war mit 350 fl. und das Sperrsitz-Abonnement mit 90 fl. bemessen. Vergleicht man mit diesen Preisen die anderer Bühnen jener Tage, etwa die von Prag oder Graz, so findet man, daß das Brünner Publicum außerordentlich billig ins Theater ging. In Prag kostete das ganzjährige Logenabonnement über 1100 fl. und in Graz betrug es gegen 900 fl.

Bezüglich der wöchentlichen Spieltage erlaubten sich die Directoren bis auf Fier gewisse Freiheiten. In günstigen Zeiten wurde die Zahl vermehrt, in mindergünstigen verringert, so daß mitunter während einer Woche nur dreimal gespielt wurde. Unter Fier wurde die Zahl von vier Abonnements-Vorstellungen für die Woche festgesetzt. Im Ganzen kann von da ab als Regel angesehen werden, daß bis zum Jahre 1815 wöchentlich sechs Vorstellungen stattfanden. Es trat dann Freitags die Spielpause ein. Einzelne Ueberhöhungen, daß die Woche über ohne Unterbrechung gespielt wurde, kamen in kurzen Zeiträumen, z. B. zuweilen unter Schikaneder oder Korntheuer vor.

Hinsichtlich der Contractabschlüsse mit den Schauspielern war die Behörde allen Ausschreitungsgelüsten der Directoren gegenüber mit gebührender Strenge aufgetreten, und wenn zuweilen ihre Hand schwer auf ihnen lastete, so handelte sie damit nur im Interesse des Publicums und des Instituts. In den letzten Jahren, da ernste Absichten bei der Theaterleitung vorwalten, finden wir in dieser Hinsicht geordnete Verhältnisse. Die Contracte liefen fast durchwegs von Ostern zu Ostern.

Die Gagen der Schauspieler hatten seit der Stabilität eine ziemliche Steigerung durchgemacht. Das Böhm'sche Ehepaar bezog 120 fl. Monatsgage, das Waizhofer'sche 88 fl., Bergopzoom sammt Frau erhielten für ihre schauspielerische Thätigkeit monatlich 125 fl. zugesichert. Unter Fueger forderte Flet sammt Frau und dem Knaben, der mit vielem Beifalle spielte, monatlich 200 fl. W. W., C. Schikaneder allein stand auf monatlich 150 fl.; eine gleiche Summe wurden von dem ersten Tenor wie der ersten Sängerin beansprucht, die Soubrette war erst mit 100 fl. befriedigt 2c.

Gegenüber der großen Geldumwälzung verhielt sich der Schauspieler nicht gleichgiltig und suchte sie zu seinem Vortheil auszubeuten. Die Bankozetteln waren durch denOurssturz sehr problematische Werthpapiere geworden, als es sich aber dann um die Umrechnung in Wiener Währung handelte, wollten die Künstler zur gerechten Verzweiflung des Directors nur ganz kleine Reductionen gestehen, d. h. anstatt die normalmäßige Bestimmung zu acceptiren, wollten sie nahezu dieselbe Guldenzahl in Wiener Währung wie früher in Bankozetteln. Wie man sieht, reichten sich Gemeinde und Künstler in dieser Hinsicht die Hände.

Aber die Schauspieler waren in Geldsachen nicht blos dem Director gegenüber prätensiös. Zu welchen kniffigen Operationen man sich gegen das Publicum verstieg, davon ward bei Mayer eine Probe eingeschaltet, unter Fueger kam es sogar einmal vor, daß die Sängerin Bianchi am Abende ihres Benefices, als sie nach alter Sitte an der Cassa stand, einem Cavalier, der Abonnent war und seine Loge verlangte

erklärte, er könne sie erhalten, wenn er statt des gewöhnlichen Preises von 3 fl. — 50 fl. bezahle!

Das Engagement der Schauspieler hinsichtlich ihrer Verwendung war selbstverständlich wie in den übrigen deutschen Theatern noch nicht in der heute üblichen, allgemeinen Weise beliebt, sondern die Fächer wurden weit genauer und in einer uns heute etwas seltsam berührenden Weise specificirt.

So finden wir in den Verzeichnissen einen Schauspieler für „zärtliche Liebhaber, Characterrollen und lüderliche Bursche" engagirt, ein anderer hatte „Chevaliers und dumme Jungen" zu spielen, ein dritter besorgte die „Intriguants, Väter, Verwalter und Soldatenrollen", auch für „Juden, Kammerdiener und komische Bediente" war eine besondere Kraft in Aussicht genommen. Die „Madamen" und „Demoiselles" hatten weit allgemeinere Bezeichnungen ihrer Rollenfächer; am hervorstechendsten ist da nur das Signalement für „stolze Frauen- und Königinnen-Rollen". Nicht übel macht sich daneben dann die Bemerkung eines behördlichen Berichterstatters: „Madame N. mag für Königinnen angehen."

Die Beifallsbezeugungen waren in den damaligen Tagen spärlich; es war nur üblich, am Schluß des Stückes einen Schauspieler hervorzurufen, wenn er sich im Verlauf des Abends besonders ausgezeichnet hatte. Mitunter richtete derselbe einige verbindliche Worte an das Publicum; es wird z. B. im Jahre 1794 als recht artig bezeichnet, daß die Darstellerin der „Katinka" im „Mädchen von Marienburg" im Character der Rolle ihren Dank abstattete. Doch sind derartige Fälle ziemlich vereinzelt, und als unter Schikaneder der Beifall etwas lebendiger wurde, da witterte ein ebenso verdächtigender wie verdächtiger Kritiker bereits eine neue „Mode" und noch allerlei dahinter.

Die Kritik that sich in jenen Tagen gar sehr hervor, und selbst mancher weniger Berufene drängte sich mit seiner überflüssigen Weisheit heran. Leider begegnete man sogar einzelnen Fällen persönlicher Gehässigkeit, die sich nicht entblödet, geradezu, was weiß ist, schwarz zu nennen. Und bei der Bedeutung und Stellung des Theaters übte das Wort

der Kritik, wie es etwa in Bäuerle's „Theaterzeitung" erschien, keine kleine Macht. Man sieht dies deutlich an einem Zwischenfall, der sich am Beginn des Jahres 1815 ereignete. Da erschien in der genannten Theaterzeitschrift ein burschikoser Aufsatz über die mangelhafte Aussprache einiger Schauspieler am Brünner Theater. Daraufhin flogen gekränkte und gereizte Entgegnungen nach Wien, und der Redacteur hatte so viel Aerger damit, daß er die ganze Affaire zu allen Teufeln wünschte. In Brünn aber witterten die so verunglimpften Kunstgrößen in allen Winkeln nach dem Missethäter und die Geschichte erzeugte viel Aufregung.

Als eine Specialität muß der Theater-Almanach vom Jahre 1814 bezeichnet werden. Während die früheren und späteren in der heute üblichen Weise ausgeführt sind, sollte dieser eine seltene Reichhaltigkeit entfalten. Doch konnte er selbst damals nicht für viel mehr als das Zeugniß eines guten Willens genommen werden. Die beigeschlossenen Illustrationen waren, Korntheuer's Porträt ausgenommen, lächerlich ausgefallen, und die ersten Schauspieler, in ihren hervorragendsten Rollen colorirt dargestellt, nehmen sich weit kläglicher aus, als mittelmäßige Figuren eines Kindertheaters. Eine Geschichte des Brünner Theaters, die auch darin versucht worden, erweist sich in Bezug auf die Thatsachen und Verhältnisse aus früheren Tagen zumeist als fromme Lüge. Dramatische Kleinigkeiten von Korntheuer und Flet, ein schöngeistiger Essay bilden die weiteren Zugaben.

VIII.

Heinrich Schmidt (1815—1825).

(Uebergang der Direction. — Schmidt am Platz. — Sein Lebensgang. — In Goethe's Schule. — Glänzende Tage in Eisenstadt. — Projecte. — Schmidt's erste Jahre der Direction. — Sein Programm. — Repertoire. — Personale: Dlle. Schneider und v. Tilly; Rueß, Töpfer, C. und F. Saal, Moritz ꝛc. — Gäste: Heurteur, Moreau, Korntheuer; Sophie Schröder, Anschütz, Forti, Catalani, Reitzenberg ꝛc. — Neue Pachtung. — Erhöhter Zins. — Reibereien mit der Gemeinde. — Gouverneur und Theater-Director. — Schmidt's Abgang.

„Nun das freut mich. So wie ich mir's gedacht hatte, als ich damals mit Schiller davon sprach. Nun! Glück zu! (Goethe zu Schmidt.)

Korntheuer zeigte in den ersten Monaten des Jahres 1815 der Behörde an, daß ihn seine Verhältnisse auf unbestimmte Zeit abriefen und er die Fortführung seiner Contractverbindlichkeiten durch Heinrich Schmidt besorgt habe. Das war die Form, unter welcher Korntheuer seine Pachtung in die Hände eines Anderen übergeben konnte, die man ihm aber niemals zugestanden hätte, wäre nicht sein Nachfolger ein Mann gewesen, der bereits am Tage seiner Uebernahme das Vertrauen aller einflußreichen Kreise im vollen Umfang erworben hatte.

Heinrich Schmidt war eben kein Neuling mehr für die Brünner. Seit einem Jahre ungefähr in der Stadt anwesend, hatte er deren Verhältnisse kennen gelernt, war er selbst bekannt und gewürdigt worden. Schmidt übernahm, uneingeschüchtert durch die Schicksale seiner Vorgänger und trotz aller Warnungen, das Theater, denn er fand — nach seiner eigenen Aussage — „ein gebildeteres, empfängliches und das Bessere würdigendes Publicum, das zugleich bei seinem Wohlstand ein Theater soutenіren könnte und würde, im Falle dieses, gehörig ausgestattet, zweckdienlich geleitet würde"; die Behörde aber übergab es ihm, weil sie die Ueberzeugung hegte, daß er derjenige Mann sei, dem man die Fortführung des Theaters wohl anvertrauen könnte.

Wenn irgend einer der Brünner Theater-Directoren auf seine Vergangenheit stolz sein konnte, so war Schmidt dazu berechtigt. Geboren zu Weimar am 27. September 1779, verspielte er seine Jugend im Hause Wieland's und war ihm durch verwandtschaftliche Beziehungen der Verkehr bei Herder ermöglicht. Auf der Jenaer Universität, die er 1797 bezog, um sich den juridischen Studien zu widmen, besuchte er auch die philosophischen Vorlesungen Fichte's und die literarhistorischen A. W. Schlegels, verkehrte viel in den dort blühenden literarischen Cirkeln und versuchte sich im Uebertragen griechischer Lyriker und Dramatiker ins Deutsche. Auch Schiller trat er damals nahe, und Schmidt gehörte unter Diejenigen, welche der ersten Vorlesung der „Jungfrau von Orleans" durch Schiller selbst beigewohnt hatten. Von lebhaftem Temperament und lebhafter Phantasie, die so viel des Anregenden gefunden hatte, war es ihm schwer, sich mit der „trockenen Jurisprudenz" noch länger zu befassen. Er beschloß, Schauspieler zu werden, und um seines Weges sicher zu gehen, frug er bei Schiller nach. Dieser zog Goethe herbei, vor dem Schmidt die ersten Proben seiner schauspielerischen Begabung ablegte. Goethe anerkannte das „Verständniß des Dichters, entsprechende Aeußerlichkeit, gutes Organ", aber, setzte er hinzu, es scheine ihm „Nachahmungstrieb und Nachahmungsgabe, worauf jetzt noch die Schauspielkunst hauptsächlich mitbegründet sei, gänzlich abzugehen", wodurch die Neigung und Liebe zum Geschäft des Schauspielers kaum Stand halten dürften. Dennoch nahm ihn Goethe in Unterricht, studirte mit ihm den „Hamlet" und andere Rollen und empfahl ihn im Jahre 1801 nach Wien ans Burgtheater. Angesichts so vieler ausgezeichneter Künstler wurden ihm Goethe's Aeußerungen vollständig klar, und Schmidt verzichtete baldigst auf die schauspielerische Thätigkeit, aber nicht auf die theatralische. Er wurde „Vorsteher des fürstlich Eszterházy'schen Theaters in Eisenstadt und hatte dann, als Secretär im Kunstfach, auch die Kunst- und Musikaliensammlung des Fürsten" unter Aufsicht.

Des Fürsten Theater war ausschließlich Operntheater. Darin durfte es kühn den Vergleich mit jeder anderen

Bühne aufnehmen. Ein ausgezeichnetes Orchester, dessen Capellmeister zu Schmidt's Zeiten Joseph Haydn bis 1804, dann Joh. Nep. Hummel bis 1811 gewesen, ein Knaben-Institut für Chorgesang, stark besetzte, gut geschulte Männer- und Frauenchöre, eminente Sänger und Sängerinnen — mit solchen Mitteln ließ sich Außerordentliches leisten. Die Vorstellungen fanden in den Monaten September, October, November und December bei Gelegenheiten der großen Jagden und anderer Festivitäten statt, mit einem Aufwand, wie er dem Glanze dieses fürstlichen Hauses entsprach. Das Auditorium war wohl durchaus das glänzendste, das man sich wünschen konnte, denn fast der ganze hohe Adel und das diplomatische Corps Wiens waren gewöhnlich anwesend. Von diesem Theater nahm Isouard's „Aschenbrödel", übersetzt von Schmidt, seinen Rundgang durch Deutschland; hier producirten sich Männer wie Beethoven, Salieri, Kreuzer, Gensbacher ꝛc.

Als im Jahre 1807 die beiden Wiener Hoftheater und das Theater an der Wien eine Gesellschaft von Cavalieren übernommen hatte, deren Präsident Eszterházy wurde, so ward Schmidt wiederholt nach Berlin und Weimar wegen Engagements-Unterhandlungen abgeschickt. Er trat da mit Iffland, den man als Director der drei vereinigten Theater gewinnen wollte, in freundschaftlichen Verkehr. Bei seinem Besuche in Weimar war es, wo Goethe die eingangs citirten Worte zu Schmidt sprach, als dieser ihm seinen Lebensweg geschildert hatte. Im Jahre 1812 schied Schmidt von Eisenstadt und verblieb die nächstfolgende Zeit in Wien mit literarischen Arbeiten beschäftigt, faßte aber den Entschluß, ein Theater auf eigene Rechnung zu übernehmen. Da bot ihm Brünn die Gelegenheit dazu. Schon im Frühjahre des Jahres 1814 war es kein Geheimniß, daß Korntheuer's Direction nicht von Bestand sein würde, und darum begab sich Schmidt daher, um die Situation zu überschauen. Ein halbes Dutzend Directoren waren in den letzten zwölf Jahren vorübergegangen; daß Schmidt das Theater übernahm, war kein kleines Zeichen des Vertrauens zu sich, wie zu dem Publicum.

Das Theater arbeitete im ersten Jahre unter Schmidt nicht in so glänzender Weise, wie etwa im ersten Jahre unter Schikaneder und Korntheuer, aber es besaß ein klug abwägendes Haupt, das genau wußte, wie weit in auf- oder absteigender Linie gegangen werden könne, ohne dem Organismus des Ganzen zu schaden. Schmidt, der mit durchaus nicht übermäßigen finanziellen Mitteln sich an die Unternehmung gewagt hatte, gestand es selber, daß es ihm nicht anders möglich gewesen, „als sich bei der Wahl der zu gebenden Vorstellungen vorzugsweise auch um Stücke zu bewerben, welche die Menge ansprachen, ohne den edleren Geschmack immer in Anschlag bringen zu können". Auch sah er sich genöthigt, nach Ablauf des Jahres unter dem darstellenden Personale eine ausgiebige Musterung vorzunehmen.

Eine mäßige Erhöhung der Eintrittspreise, die Schmidt angesichts der von Ostern 1815 überhandnehmenden Preissteigerung aller Lebensbedürfnisse forderte, ward ihm vom October dieses Jahres an zugestanden. Wenn er bei diesem Verlangen der Hoffnung Raum gibt, dann selbst auf Kosten des Besuches eine edlere Richtung einschlagen zu können, so darf man dahinter nach Abzug aller Rhetorik immer noch einen wahren Gedanken finden, denn Schmidt, der wohl allezeit ein scharfer Rechner gewesen, hatte demungeachtet nie den Blick aufs Bessere verloren. Die Richtung nach aufwärts lag in seinem Wesen, in seinem Bildungsgange begründet.

Durch Schmidt ward an unserer Bühne eine Neuerung hervorgerufen, die für ihre finanziellen Verhältnisse entscheidend wurde. Ab und zu waren auch in früheren Jahren berühmte Mitglieder auswärtiger Theater auf unserer Bühne als Gäste aufgetreten. Diese Ausnahme machte nun Schmidt während der Sommermonate zur Regel, wodurch es ihm gelang, diese so verhängnißvolle Zeit des Theaters mit Erfolg zu überwinden. Einerseits die Raison, daß man das Publicum in den Wintermonaten, da ihm der Theaterbesuch ein Bedürfniß ist, mit der heimischen Kost zufriedenstellen müsse, wenn man ihm an schönen Tagen durch allerlei Delicatessen den Appetit nach der Kunst an-

regen wolle, andererseits jedoch der Gedanke, daß der Leiter einer Bühne, wenn er nicht auf den Boden des geschäftsmäßigen Handwerkes herabsinken will, ihren Werth und seine Kraft in der Herstellung eines ordentlichen Ensembles zeigen müsse: dies wirkte bei Schmidt, daß er den Gastspielen diese naturgemäße Schranke anwies und sie — im großen Ganzen genommen — auch einhielt. Eine günstige Gelegenheit hat er sich drum jedoch nicht so leicht nehmen lassen, mitunter wurde er durch die Gewalt der Umstände aus seiner Bahn gedrängt.

Sehen wir auf die künstlerische Ausbeute jenes Decenniums, so kommen zunächst die ausschlagebenden Novitäten in Betracht, jedoch nicht blos an und für sich, sondern auch in Bezug auf das feststehende Repertoire.

In der Oper gibt es in aller erster Zeit nicht zu viel des Besonderen; mit Isouard's reizenden Opern: „Joconde" (zum ersten Male am 12. Juni 1816 gegeben) und „Jeannot und Colin" (am 13. August 1817 zum ersten Male aufgeführt) sowie mit Mehul's „Josef und seine Brüder" (1816) hatte die Direction Treffer gemacht, die auf lange Zeit vorhielten. Isouard's Opern besorgten damals gut ein Drittel der gesammten Opernaufführungen des Jahres. Im Uebrigen hielt Schmidt an dem bisherigen Repertoire fest.

Das Jahr 1817 brachte uns am 24. Februar Beethoven's „Fidelio" — in seiner dritten und letzten Bearbeitung — „der von den zahlreichen Zuhörern mit Beifall aufgenommen wurde." Am 6. October desselben Jahres hielt das erste Werk jenes Mannes seinen Einzug, dessen Genie sich überall in ganz kurzer Zeit die Herrschaft errungen: der „Tancred" Rossini's. Diese Oper wurde so beliebt, daß sie, nachdem sie ein Jahr hindurch abgespielt wurde, noch einen Theil des Festactes bilden konnte, welcher die Aufrichtung des Obeliskes am Franzensberge am 4. October 1818 begleitete. Dem „Tancred" folgten dann am 19. October 1818 „Elisabeth", „Die diebische Elster", am 24. März 1820, „Othello" am 4. December 1820 und am 18. „Der Barbier von Sevilla", der sich sofort einen Platz unter den Lieblingen eroberte. Im Jahre 1821 erschienen

auf unserer Bühne „Cenerentola“, „Der Türke in Italien“, „Die Italienerin in Algier“, „Moses“, „Thorwaldo und Dorliska“, „Richard und Zoraide“, im Jahre 1822 „Eduard und Christine“, „Armida“, „Zelmira“ und im Jahre 1823 „Die listigen Weiber“. Eine barocke Idee muß es genannt werden, nach Rossini's „Barbier“ mit Paesiello's gleichnamiger Oper dem Publicum aufzuwarten. Diese Oper, die vor dem Rossini'schen „Barbier“ in Italien z. B. sehr beliebt gewesen, konnte sich darum daselbst neben jenem köstlichen Werke eine Zeit noch erhalten, bei uns mußte dieser schwer begreifliche Versuch mit der ersten Aufführung zerschellen. Paër's Opern erfreuten sich noch immer ziemlicher Beliebtheit, zumal sein „Sargino, der Zögling der Liebe“. Dramatische Werke von ernstem, tiefem Gehalt waren Cherubini's „Medea“, deren erste Aufführung am 24. November 1817 stattfand, dann Spontini's „Cortez“, der am 16. November 1818 sein kurzes Leben an unserer Bühne begann, und Spohr's „Faust“, bei dessen Première am 27. September 1819 der Kritiker von der Tiefsinnigkeit der Musik und der Director von der Theilnahmslosigkeit des Publicums ganz eingeschüchtert wurden. Unser Publicum war überhaupt mitunter recht seltsam, und wenn ein Werk dasselbe nicht im Ansturm über den Haufen rannte, so konnte es selbst einem reizenden Dinge, wie Boieldieu's „Rothkäppchen“, passiren, daß es bei seiner ersten Aufführung am 15. November 1819 kühl über die Achsel angesehen wurde. Später wurde man allerdings wärmer.

Der 29. März 1822 gestaltete sich zu einem Triumph-Abende für den Genius der deutschen Musik, da hielt C. M. v. Weber's „Freischütz“ seinen Einzug auf unserer Bühne.*) Hier half kein Widerstreben und das Publicum gab sich allen Schauern und Schönheiten dieser herrlichen Musik vom ganzen Herzen gefangen. Der beste Beweis dafür mag der sein, daß selbst im Sommer des nächsten Jahres, wo der Theaterbesuch ein spottschlechter gewesen, der „Freischütz“ jedesmal, ob mit, ob ohne Gast, bei vollem Hause gegeben

*) Am 18. Juni 1821 in Berlin, am 3. November 1821 in Wien zum ersten Male gegeben.

wurde. Im ersten Jahre erlebte er 19 Aufführungen. Die Ausstattung war eine gute, und der Jägerchor mußte jedesmal wiederholt werden. Den damaligen Censurvorschriften fiel der „Waldbruder" zum Opfer, und die Sicherheitsvorschriften, die jedes Schießen verboten, zwangen aus den „Kugeln" „Bolzen" zu machen.

Auber führte sich durch die am 26. October 1824 zum ersten Male gegebene Oper „Der Schnee" glücklich an unserer Bühne ein, während der Rivale aller Größen von damals, Meyerbeer, bei der ersten Vorstellung seiner Oper „Emma von Leicester" am 19. März 1821 tüchtig durchfiel; diese Emma erschien nicht wieder.

Auf dramatischem Gebiet ward die Serie der Bühnenwerke Schiller's unter Schmidt abgeschlossen worden; am 1. März 1817 erschien „Don Carlos", am 16. Juli desselben Jahres die Uebersetzung der „Phädra" zum ersten Male, während das unvergleichliche Fragment des „Demetrius" mit der längst von der Zeit gerichteten Ergänzung von Maltitz am 13. März 1820 zum ersten Male über unsere Bretter zog. Den Beschluß endlich bildete seine Bearbeitung der Gozzischen Comödie „Turandot", deren Première am 1. Jänner 1825 ein- und durchfiel.

Goethe war ein seltener Gast unserer Bühne und dies Verhältniß der kühlen Verehrung blieb auch ferner bestehen. Neu kamen zu den bisherigen Stücken hinzu sein „Torquato Tasso" (am 18. März 1819) und „Die Geschwister" (am 10. October 1823), jedoch ohne nachhaltigen Eindruck. Hierin wollen wir jedoch jede Verantwortlichkeit unseres Publicums abwälzen; „Tasso" gilt allezeit als ein Werk für literarische Feinschmecker und „Die Geschwister" finden wir trotz aller Bewunderung für die hinreißende Gestalt der „Marianne" auf einer bedenklichen Basis aufgebaut, wie sich deren keines der berüchtigten modernen französischen Sittenstücke rühmen kann.

Lessing's „Nathan" erschien am 26. Februar 1819, kurz nachdem er die Bretter des Burgtheaters (25. Jänner 1819) passirt hatte, auf unserer Bühne. Doch blieb nach wie vor „Emilia Galotti" jenes Werk, welches eigentlich das Andenken an den Dichter im Repertoire wach erhielt.

Grillparzer zieht mit der „Ahnfrau“ am 19. Mai 1817 bei uns ein; die „Sappho“ folgt am 26. October 1818, „Medea“ am 25. Juli 1823 und die vorangehenden Theile der Trilogie, wie „Das goldene Vließ“ und „Die Argonauten“, am 31. März 1823. Jedoch nur „Die Ahnfrau“ behauptete sich als Repertoirestück.

Kleist's „Käthchen von Heilbronn“, seit Jahren bei uns eingebürgert und ab und zu gerne gesehen, fand in desselben Dichters „Der Prinz von Homburg“ — aber aus Censurrücksichten unter dem Titel „Die Schlacht bei Fehrbellin“ —, am 27. December 1821 (kurz nach der Aufführung am Burgtheater) zum ersten Male gegeben, und der „Familie Schroffenstein“ (am 4. November 1822) flüchtige Genossen. „Preciosa“ hielt unter der Aegide der Weber'schen Musik seinen Einzug am 27. October 1823.

Unsere Romantiker, die mit Vorliebe nach den Blüthen fremder Länder fahndeten, hatten uns die spanische Literatur näher gebracht; auch unsere Bühne zog ihren Antheil aus dem Gewinn, und Moreto's „Donna Diana“ ging am 16. December 1819, Calderons's „Das Leben ein Traum“ am 10. August 1816, sowie dessen „Arzt seiner Ehre“ am 13. Juli 1819 zum ersten Male in Scene. Die beiden erstgenannten Stücke lebten sich in unser Repertoire ein, wozu bei dem Calderon'schen die ausgezeichnete Darstellung des „Sigismund“ durch Gäste nicht wenig beigetragen hatte.

Aber mit solcher Waare allein versorgt man nicht den Markt des Theaters, und Schmidt griff auch beruhigt in niedere Regionen. Wenn er als Literat Kotzebue in einem Sinngedicht folgendermaßen illustrirte:

Einer Wasserheilanstalt verglich ich die Bühne, wenn Du sprichst!
Schläuche sind die Acteurs, Zubringer ist der Souffleur;
Sentimentale Lügen ergießen sich über den Hörer;
Wo auch ein Fünkchen noch glimmt, löschen Tiraden es aus!

als Theaterdirector dachte Schmidt ganz anders und räumte ihm aus practischen, klingenden Gründen den Platz ein, der ihm gebührte. Es bezieht sich dies auf seine Schauspiele und Dramen, denn als Comödiendichter war Kotzebue jeder Bühne in Wahrheit unentbehrlich.

Das Lustspiel hatte eben in Deutschland immer magere Vertretung, und die deutschen Novitäten jener Jahre sind in bedenklich kümmerlicher Zahl vorhanden. Eines der wenigen beliebten an unserer Bühne ist Töpfer's „Des Herzogs Befehl". Kurländer's Uebersetzungen französischer Kleinigkeiten wurden mit Dank angenommen.

Aus dem Singspiel, der Zauberoperette, der Posse begegnen wir noch sehr guten alten Bekannten. Bäuerle's Stücke treten mehr in den Vordergrund. Am 4. März 1825 erscheint das erste Werk des eigentlichen Poeten des Zauberspiels: „Die Barometermacher auf der Zauberinsel" von Ferdinand Raimund auf unserer Bühne.

Nebenbei wurden romantische Schauerstücke in ziemlicher Anzahl gegeben, deren Hauptreagentien die Lungenprobe der Schauspieler und Gruseln und Rührung erweckende Situationen bildeten. Schon die Titel sprechen deutlich für die Sache. Da haben wir „Die Räuber auf Maria Kulm" (heute noch auf Marionettentheatern in Landstädten producirt), dann „Venedigs Schauerbrücke", „Der Straßenräuber aus Kindesliebe", „Die Waise und der Mörder", „Die Bluthochzeit von Venedig", „Die Schreckensnacht im Schlosse Paluzzi". Daß „Der Hund des Aubry" vom 18. März 1816 angefangen mehrfach sein Unwesen trieb, soll nicht vergessen werden.

In eine ähnliche Kategorie müssen wir auch jene Stücke setzen, welche aus der vaterländischen Vergangenheit geholt wurden. Mit etwas Bühnenfertigceit fabricirt, und an dem Beneficeabend eines beliebteren Mitgliedes gegeben, vermögen sie immerhin eine gewisse Theilnahme des Publicums zu erregen, die, wenn es hoch geht, nach den ersten drei Vorstellungen aufgebraucht ist. Ueberrascht uns der Titel solch' eines Werkes später noch ein oder das andere Mal am Repertoire, so darf man eben nicht vergessen, daß es auch Lückenbüßer oder Verzweiflungsstücke gibt. Wir nennen von diesen Arbeiten einige: „Swatopluk, König von Groß-Mähren, oder der Verrath in der Adamshöhle", romantisches Schauspiel in 4 Acten nach der altmährischen Geschichte von C. Töpfer, vom Jahre 1815, „Brynno's Wanderungen durch ein Jahrtausend", mährisch-geschicht-

liches Drama in 3 Zeiträumen, aus dem Jahre 1818, „Die Höhle Macocha bei Sloup, oder die weiße Frau um Mitternacht“, ein Märchen aus der Vorzeit in 4 Acten (1819), „Brichta, die weise Frau von Neuhaus“, eine vaterländische Volkssage in 5 Acten (1820), „Die Zderadsäule bei Brünn“, drei Tableaux von Maler Richter (1822), die „Schweden vor Brünn“ (1823). Oefter als all' diesen angeführten Werken begegnen wir der Localposse „Das Kolatschenfest in Kumrowitz“ von Gleich (aus dem Jahre 1817) am Repertoire.

Der Personalstand machte unter Schmidt mancherlei Wandlungen durch; man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß bei der Zusammenstellung desselben auch öconomische Motive ihren Einfluß nahmen. Schmidt begnügte sich im ersten Jahre seiner Direction und in den ersten Zwanziger-Jahren mit minderen Kräften, die übrige Zeit war unsere Bühne, namentlich gegen den Schluß des Zeitraumes hin, wohlbestellt. Doch gab es zu allen Zeiten einzelne vorzügliche und beliebte Mitglieder. Da ist vor Allen Mademoiselle Elise Schneider zu nennen, Eszterházy'sche Kammersängerin, später in Coburg, die unter Korntheuer im Jahre 1814 nach Brünn gekommen, und die unbestritten den Posten einer ersten dramatischen Sängerin ausfüllte. Sie war unser erster „Fidelio“ und die erste „Agathe“. Obwohl schon seit 1813 die Frau des Theaterdirectors, behielt sie ihren Theaternamen bei bis 1820, von da ab erscheint sie als Madame Schmidt. Delle. Tilly hatte den Wechsel aller Directoren unserer Bühne überdauert, sie ist beliebt wie ehedem, „sie gibt hoch und niedrig komische Charactere mit giltigen Beweisen einer vollendeten Kunstbildung“. Unser Bühnenveteran Franz Seicher (seit 1806) behauptete sich weiter in allen Ehren. Auch der Tenorist Rueß, der unter Mayer und Fueger engagirt gewesene trat wieder ein und wurde durch seine tüchtigen Kenntnisse eine Hauptstütze unserer Oper. Schmidt konnte sich unbedingt auf ihn verlassen. Der Lustspieldichter C. Töpfer, der im Jahre 1814 bei der Brünner Bühne eingetreten war, verließ dieselbe 1816, um an's Burgtheater zu gehen, wo ihm indeß keine schauspielerischen Lorbeeren reiften. In

den letzten Jahren gewann Schmidt den Tenoristen Franz Saal,*) einen Mann von gediegenem musikalischen Wissen, geläutertem Geschmack, dann seinen Bruder Carl Saal, Characterspieler; ferner Laddey, die Damen Weinlandt. Eine der interessantesten Persönlichkeiten der deutschen Bühne machte in Brünn einen guten Theil ihres Bildungsprocesses durch; Heinrich Moriz, der im Jahre 1821 als 22jähriger junger Mann nach Brünn kam und daselbst zwei Jahre verblieb. Er war Bonvivant und jugendlicher Liebhaber. Am Stuttgarter Hoftheater seit 1833, nahm er nicht nur auf der Bühne, sondern auch im geselligen Leben eine hervorragende Stellung ein, wozu ihm sein Geist, sein Witz und seine Neigung zu Intriguen verhalfen.**)

Schmidt war der erste Director, der ein stehendes Chorpersonale hielt, und zwar sechs männliche und fünf weibliche Mitglieder. Auch erhöhte er den Stand des Orchesters auf 28 Mann. Beide Einrichtungen datiren von Ostern des Jahres 1817, da noch einmal Gottfried Rieger als Theater-Capellmeister den Tactstock ergriff, um ihn durch zwei Jahre zu führen.

Schmidt verstand es wie selten einer unserer Theaterdirectoren, unter dem schwer zu zügelnden Völkchen der Schauspieler musterhafte Ordnung zu erhalten. Für die einsichtsvollen Mitglieder hatte er Rücksichten und Liebenswürdigkeiten, im übrigen hielt er so vortreffliche Mannszucht, daß es sich kaum Jemand einfallen ließ, den sonst nicht ungerne eingeschlagenen Weg zur Polizeidirection zu betreten.

Die Gastspiele, wozu in erster Linie die Künstler der Wiener Theater herangezogen wurden, sollen uns nur insoferne beschäftigen, als entweder Schauspieler, die dem Brünner Theaterverbande ehedem angehört, darin den Entwicklungsgang ihres Talentes nachweisen, das man in seinen Anfängen bewundert oder — verkannt hatte, oder es sind

*) Starb in Brünn 1862.

**) Im Jahre 1820 hatte der nachmals so berühmte Seydelmann an unserer Bühne um Aufnahme ersucht; er traf eine für ihn ungünstige Zeit, da eben der Kaiser anwesend war, weshalb man ihn für später beschied. Seydelmann wandte sich hierauf nach Olmütz, ohne wieder auf Brünn zu reflectiren.

phänomenale Leistungen, die auf dem Gebiete der Schauspielkunst als Markstein dastehen; mitunter fällt Beides zusammen. So als Heurteur, „der Abgott der Wiener", in den Jahren 1819 und 20 auf Gastrollen kam und durch seinen „Jaromir" in der „Ahnfrau", den er in Wien creirt hatte, und für den er auch Modell gesessen war, sowie durch den „Sigismund" in „Das Leben ein Traum" 2c. die Brünner hinriß. Moreau hatte sich im Jahre 1817 auf einen Cyclus eingefunden. Korntheuer erschien noch einmal 1821 im Mai und brachte da einige seiner prächtigsten, wahrhaft „Hogart'schen" Figuren, wie den Gesellen „Fabian" in der Posse „Die Ballnacht", zur Darstellung. (Er starb in Wien Ende der Zwanziger-Jahre).

„Die erste tragische Künstlerin des Vaterlandes", wie sie Lewald nennt, Sophie Schröder, folgte einem Rufe der Direction im Jahre 1817. Ihre „Isabella" in Schiller's „Braut von Messina" brachte unserem Publicum erst die ganze Größe dieses tragischen Characters vor Augen. Schiller-Racine's „Phädra" wird durch sie eingeführt, außerdem gibt sie eine Reihe mimisch plastischer Darstellungen von „Niobe" 2c. Im Jahre 1823 spielt sie „Lady Macbeth", ferner Grillparzer's „Sappho" und „Medea", für welche bekanntlich die Schröder ihm Vorbild gewesen, durchwegs Schöpfungen von höchster Vollendung.

Würdig darf an ihrer Seite Anschütz genannt werden, einer der großartigsten Heldenväter der deutschen Bühne, der im Jahre 1824 bei uns erschien und den „Lear" spielte.

Auf dem Operngebiete hatten die Brünner das Vergnügen, den Wiener Originalcaspar, den ausgezeichneten Bassisten Forti zu hören, der eine seltene Anziehungskraft auf unser Publicum ausübte. Auch die „Regina del Canto", Angelica Catalani, gastirte in den Tagen ihres höchsten Glanzes (1820) in Brünn und sang einmal im Theater, nachdem man kurz zuvor „Die falsche Catalani" in der unwiderstehlichen Parodie durch den berühmten Ignaz Schuster herzlichst belacht hatte.

Doch auch der Seltsamkeit wegen müssen noch einige Gäste herangezogen werden; so der schlesische Odysseus C. v. Holtei, der im Jahre 1823 ein längeres Gastspiel

mit gutem Erfolge absolvirte, worauf er dann seinen Weg nach Wien wandte und dort den Boden für seine Tollheiten untersuchte, und das Gastspiel Reitzenberg's in den Jahren 1819 und 1822. Noch heute coursiren Anecdoten bei uns über diesen Mann, den die Natur so verschwenderisch mit Vorzügen wie mit Fehlern ausgestattet hatte. Ein genialer Naturalist, riß er das Publicum zum lautesten Beifall fort; die Kritik verhielt sich gegen ihn, der sich noch in den Tagen seines Niederganges, als „der größte deutsche Künstler" auf den Theaterzetteln annonciren ließ, etwas vornehm zugeknöpft.

Sollen wir auch von den verschiedenen Herculessen, Seiltänzern, Taschenspielern 2c. sprechen, die zumeist in die letzte Periode der Schmidt'schen Direction fallen? Es ist schlimm, daß wir es thun müssen, aber mit diesen Worten sei es abgethan. Wir erhalten für dieses Capitel den nöthigen Aufschluß aus dem Verhältnisse Schmidt's zur Gemeinde.

Technische Vervollkommnung erfuhr die Bühnenbeleuchtung durch Schmidt, der überhaupt auf äußere Ausstattung, wenn auch nicht in pomphafter, so doch in würdiger, stylvoller Weise hielt, und wenn die Commune über Verwahrlosung klagte, so mag zu den vorhandenen Löchern ihrer ungebrauchten Courtinen manches neue hinzugekommen sein, Schmidt hielt seine Sachen in vortrefflicher Ordnung.

Es darf nicht vergessen werden, daß Schmidt als Nachfolger Korntheuer's fungirte, daß somit sein Contract mit Ostern 1819 zu Ende ging. Nun stand noch bei diesem Contract die Clausel, daß, wenn die Aufkündigung nicht mit Ostern 1818 erfolge, der Contract bis zum Jahre 1820 zu gelten habe.

Die Anschauungen des Magistrates stehen noch immer auf dem alten fiscalischen Standtpunct. Man hatte gegen die Direction keine Beschwerde, aber der geringe Zins, der im Jahre 1813 fixirt wurde, hätte nach der Ansicht der Commune allein genügt, im Jahre 1818 eine Contractkündigung veranlassen zu können. Angesichts der „schwankenden Geldverhältnisse" wünschte man einen einjährigen Contract und 2500 fl. jährlichen Zins.

Schmidt, der sich an unserem Theater ganz wohl befand, sah sich einer unangenehmen Eventualität gegenüber; er machte gute Miene zum bösen Spiel und versprach, für das Jahr 1819—1820 statt 1200 W. W. 2500 fl. W. W. oder 1000 fl. C.-M. zu zahlen.

Schmidt hielt sein Wort, erbat sich aber für die Zukunft eine Herabminderung des Betrages auf die alte Summe; der Magistrat hingegen war von dem Gegentheil so gründlich überzeugt, daß er für die nächste Verpachtung, die nämlich licitando erfolgen sollte, einen Ausrufpreis von 2000 fl. C.-M. beanspruchte. Der Magistrat hatte sich damit zum vollständigen Gegenfüßler der Staatsansicht über das Theater herausgebildet; diese war für eine mäßige Zinsforderung, „weil dieses Gebäude nach der Natur und dem ursprünglichen Zwecke nicht zu öconomischer Benützung, sondern zur bildenden Unterhaltung bestimmt ist", der Magistrat aber forderte, weil es dem Director etwas trug, Geld und womöglich viel Geld. Man war auch höherenorts der sehr berechtigten Meinung, daß die Licitation nicht eben die richtige Art sei, um Kunstinteressen und Volksbildung zu wahren, und daß nur dann ein Meistbot Berücksichtigung finden könne, „wenn rücksichtlich der persönlichen Vertrauungswürdigkeit" mehrere Bewerber vollkommen ebenbürtig befunden würden.

Der Magistrat war zur Genugthuung des Guberniums wie Schmidt's gründlich aufgesessen, denn am Tage der Versteigerung fand sich Schmidt ein und — sonst Niemand. Man pactirte mit ihm auf einen Betrag von 1200 fl. C.-M. und band ihm noch jene Summe auf, die sonst die Commune an Wohlthätigkeits-Institute zu zahlen hatte. Dafür erhielt er das Theater auf drei Jahre und außerdem das Verfügungsrecht über den Redoutensaal für die Abhaltung von Casinos und Bällen außerhalb des Faschings. Schmidt übernahm das Theater, begann aber einen unaufhörlichen Kampf gegen die Forderungen der Commune mit einer Zähigkeit sondergleichen, daß auf gegnerischer Seite eine geradezu erbitterte Stimmung gegen ihn platzgriff.

Der Magistrat besaß seine verwundbare Ferse, und das Gubernium, das sich für Schmidt's Vorstellungen

höherenorts eindringlich eingesetzt hatte und damit zurückgewiesen worden, fand die bedrohliche Waffe dafür. Es war das Inventar, worüber seit dem Jahre 1813 kein Hahn mehr krähte. Da mahnte das Gubernium den Magistrat, der in seinen Forderungen das Höchste leistete, an seine Pflicht. Dieser hatte wohl eine Ahnung, daß hierin wenig oder nichts in Ordnung sei, aber er mied es, sich Gewißheit zu verschaffen. Man ließ sich hinlänglich Zeit, man sah äußerlich ruhig zu, daß Schmidt zweimal auf persönliche Aufforderung des Gouverneurs Mittrowsky das Theater noch weiter von Ostern 1823 bis Ostern 1824 und 1825 weiter behielt. Unterdessen rückte die Entscheidung über den Fundus heran. Eine commissionelle Besichtigung im Jahre 1823 hatte ein trauriges Resultat ergeben, aber die Inventarisirung versprach ein noch elenderes Wenn Schmidt ging, stand die Gemeinde ohne Fundus. Wer ihre Auffassung aus der letzten Zeit kennt, wird an ihrer Anschauung, daß eigentlich der Director, der den Vortheil ziehe, den Fundus herbeischaffen müsse, gar nichts Besonderes finden. Da derartige Perorationen jedoch als gar nicht gethan angesehen wurden und die Forderung nach Verbesserung der Theatergeräthschaften und Einrichtungen von Gubernium auf das Schärfste gestellt wurde, so erklärte sich endlich der Magistrat bereit; doch müßten dadurch die Theatervorstellungen nach Ostern eine Unterbrechung von mehreren Monaten erleiden. Der Magistrat sah darin gar keinen besonderen Abbruch des allgemeinen Vergnügens, da das Theater ohnehin in der letzten Zeit schwach besucht worden sei. Das Gubernium aber wies ein solches Ansinnen als der Stadt unwürdig zurück.

Der Magistrat war zum Schluß in Allem und Jedem auf Schmidt angewiesen. Man trug ihm sogar mit sauersüßer Miene die Direction weiter an, die Schmidt mit Pathos von sich wies; wie sollte er auch, da er die vorhandenen Pachtbedingungen perhorrescirte, unter den gleichen das Theater weiter führen? Aber Schmidt erlöste die Commune, indem er seinen Fundus im Ganzen gegen mäßige Ersatzansprüche — jedoch nicht ohne sie zuvor eine Zeit lang in ängstlicher Schwebe zu lassen — an sie abgab.

So ging nun Schmidt mit Ostern 1825, nachdem er das Theater durch 10 Jahre inne gehabt hatte. Anstatt daß Schmidt zwei reguläre Pachtperioden durchgemacht hätte, hatte er im ganzen Verkauf dieses Decenniums fünfmal die Direction neu angetreten. Schmidt war sich allerdings der Gunst der entscheidenden Behörden bewußt, trotzdem mußte solch' eine Unsicherheit störend auf seine Directionsgebahrung einwirken. Schon der eine Umstand darf nicht übersehen werden, daß der Director, der sein Geschäft machen will, zu Zeiten gerne an Gewinn aufräumt, was aufzuräumen ist, zumal wenn die Aussicht auf die Weiterführung des Pachtes eine schwankende ist. In längeren Perioden vertheilt dies ein geschickter Director in nicht allzu fühlbarer Weise; in so kurzen Zeiträumen war es umso fühlbarer und konnte leicht ein gewagtes Spiel werden, da die Commune jeden Augenblick bereit war, einen Ausweg zu betreten, der sie je eher, je lieber, von diesem Director befreite.

Schmidt hatte trotz Alledem bei seiner Pachtung seine Rechnung gefunden. Er führte ein gutes, ja ein glänzendes Haus und war — abgesehen von seinen Capitalien — im Besitz einer Realität auf der Josefstadt im grundbücherlichen Werth von 14,000 fl C.-M. — und das Alles hatte ihm das Theater getragen. Das wurmte eben die Commune, denn sie fragte sich, wenn der Director sein Geschäft macht, warum soll es mir verwehrt sein! Es war da schwer, bei solchen Gegensätzen den Mittler zu spielen, und so schieden die Commune und Schmidt von einander, wie Schmidt von der Bühne schied, man gab am letzten Abend: „Die Mißverständnisse".

IX.

Alois Zwoneczek (1825—1831).

(Ein neuer Pächter, ein guter Zahler.— Zwoneczek's Antecedenzien. — Charakteristik seiner Person, seiner Direction. — Frühere Zeitverhältnisse. — Rueß, das Ehepaar Forti, Nestroy. — Novitäten. — Gäste: Heurteur und Reitzenberg zum letzten Male, Fichtner, Wilhelmi, Mad. Pann und Charlotte Birch-Pfeiffer, Heinrich Ernst. — Differenzen).

Die Stellung des Magistrates zu Schmidt war schließlich eine erbitterte geworden, und diese Empfindung ward noch dadurch gesteigert, daß das Gubernium auf die genaueste Ordnung im Inventar gedrungen hatte. Man hatte eben Lust gezeigt, diese Geschichte so obenhin zu arrangiren, da sich unter der Hand ein Pächter gefunden, der sich zu allen Bedingungen der Commune bereit erklärte — und das war der Mann, den man brauchte.

Aber das ging so nicht an. Das Gubernium verlangte bis zur vollständigen Austragung der Fundusfrage einen interimistischen Theaterdirector und dann erst eine reguläre Concursausschreibung. So erhielt denn Alois Zwoneczek — es war dies der von der Commune bereits in Aussicht genommene Director — zumal er den bisherigen Pachtschilling auf 1500 fl. C.-M. erhöhte, das Provisorium auf ein Jahr. Er erhielt auch später bei der Pachtausschreibung das Theater auf die Zeit von 1826—32 zugestanden, da sein colossales Angebot von 2281 fl. C.-M. von keinem der Concurrenten — unter denen sich auch Schmidt befand — überboten wurde. Die Commune hatte nun ein Pachtgeld in nie dagewesener Höhe und einen Mann, der es, wenn auch mitunter schweren Herzens, so doch, so lange es überhaupt möglich gewesen, pünctlich zahlte. Hierin erfüllte Zwoneczek getreulich seine Pflicht, und das soll ihm in allen Ehren nachgesagt bleiben.

Im Uebrigen merkte man es sofort, daß man um eine starke Stufe herabsteigen mußte, um sich auf dem Niveau des neuen Directors zu bewegen. Schon sein Lebenslauf ist für seine Richtung bezeichnend.

Ein eingeborner Bürgersohn von Brünn, diente er durch sieben Jahre als beeideter Gubernial-Expedits-Practikant, dann als Kanzlist bei dem Olmützer und Troppauer Kreisamte, zuletzt aber trat er im Jahre 1800 freiwillig, „aus Patriotismus", wie er sagt, als Exemter zum Modena Dragoner-Regimente über und that Felddienste mit. Im Jahre 1824 kam er von Preßburg, wo er am Theater Sänger gewesen, nach Brünn und gastirte nicht ohne Beifall. Man kann nicht von jedem Theaterdirector verlangen, daß er zu den Füßen Goethe's gesessen, aber das Expedit des Guberniums und das Feldlager sind dafür doch eine ziemlich verdächtige Vorschule.

Guten Willen besaß Zwoneczek, leider ist damit nur die Perspective angegeben, aber noch nichts geleistet. Energie nicht nur gegenüber den Mitgliedern, sondern auch gegen sich, Verständniß des Publicums gingen ihm ab; aber es fehlten ihm noch andere Eigenschaften. Er besaß nicht die nöthigen Kenntnisse, weder in artistischer, noch in musikalischer Hinsicht, und das Gefühl der Unsicherheit, sowie der Aerger über die Fehlschritte, die er wohl sich, aber nicht den Andern eingestehen wollte, schufen ihm bald eine peinliche Lage. Zudem war er unvorsichtig großsprecherisch oder geringschätzend, und leider konnte man zwischen seinen Worten und seinen Thaten die Uebereinstimmung, die man suchte, herausfinden. Die Oper war anfangs schlecht; zur Rede darüber gestellt, erklärte er, daß er von der Musik nicht genug verstehe, um einen Sänger beurtheilen zu können. Fiel ein Stück durch, und frug man ihn, wie er ein solches Werk, das den Stempel des Machwerks offen an sich trage, überhaupt geben konnte, so brüskirte er den Frager, indem er sagte, „das Stück habe ihm gefallen und er habe es zu seiner Unterhaltung gegeben".

Die guten Mitglieder aus Schmidt's Zeit vertrieb er durch seine wenig empfehlenswerthe Behandlung, und der Ersatz war nicht leicht im Stande, die Erinnerung an sie zu verwischen.

In den späteren Jahren ließ er die Regie, die nie seine besonders starke Seite gewesen, gänzlich verfallen. Das Publicum hatte nichts mehr zum Bewundern, desto mehr

aber Stoff zum Moquiren. Und man that es reichlich. Man lachte über die modernen Griechen in der „Belagerung von Corinth“, die in antikem Costume herumstapften, oder wenn spanische Bauern in österreichischen Kitteln aufzogen, man höhnte „Othello“, der an der Spitze einer siegreichen „Armee von — zwei Mann in deutschen Kleidern des Mittelalters“ zurückkehrte, und sah schadenfroh drein, wenn einmal eine empfindsame Seele auszurufen hatte: „Ach, wie herrlich ist der Morgen!“ und es „stockfinster auf der Bühne“ war.

Das Repertoire gibt uns vollauf Belege für die Mißstimmung und die Klagen des Publicums. Die Systemlosigkeit verletzte. Kam ein Stück aufs Lager, so wurde es heruntergehetzt; dann finden wir wieder eine Strecke wüsten, längst abgespielten Possenspectakels — heute „Menagerie in Krähwinkel“, morgen „die Krähwinkler in der Residenz“ —, gediegenere Werke wurden zumeist in den Sommermonaten mit Gästen vorgeführt, und das Abonnement wurde zum finanziellen Saugapparat des Directors.

Es soll dabei durchaus nicht übersehen werden, daß der Director zeitweilig durch Verhältnisse in die Lage versetzt werden kann, dem Publicum nur wenig bieten zu können, oder daß er zur Concentrirung seiner Kräfte momentan wenig bietet; aber solch' ein Brachliegenlassen nach jeder Richtung hin, wie es bei Zwoneczek erfolgte, der nach dem Grundsatz: „Sehe Jeder, wie er's treibe“, zu regieren schien, wenn ihn eben nicht das Gefühl seiner Machtvollkommenheit überkam, das mußte zum Ruin führen. In diesem Gehenlassen und Sichgehenlassen liegt eben seine Unfähigkeit zur Leitung solch' eines vielgliedrigen und empfindlichen Apparates, wie es ein Theater ist. Und bei all' dem ist das Bedauerliche, daß Zwoneczek ein tüchtiges Stück Geld in die Sache gesteckt, das, wenn es mit richtigem öconomischen Verständniß vertheilt worden wäre, einen ganz andern Erfolg dem Director hätte bringen müssen.

Es mag viel Wahres an den Klagen der Commune sein, „daß seit 1816 sich die Handlungs- und Erwerbsverhältnisse in der Art geändert haben, daß von den Fabrikanten und Gewerbsleuten der größte Theil in ihrem Ver-

mögen in der Art heruntergekommen, daß sie dermalen für den Unterhalt ihrer Familien kaum das Nöthige verschaffen", sowie daß es hier nicht zum guten Ton gehöre, „daß jede ansehnlichere und vermöglichere Familie das Theater besucht"; der Director aber steuert diesen Uebelständen nicht durch Verwilderung der Bühne.

Sieht das Gesammtbild nicht zu rosig aus, so gibt es doch auch freundliche Details aus der Zeit von Zwoneczek's Regiment, bei denen namentlich der Musikfreund mit Behagen verweilt. Anfangs noch etwas mürber, gab er einer Pression des Publicums, das sich über die Vernachlässigung der Oper bitter beklagte, nach und engagirte den von Schmidt's Zeiten her noch bestgekannten Sänger Rueß als „Opernregisseur und Singmeister". So waren die Opern musikalisch sichergestellt, da Rueß den damals am Dirigentenpult noch ziemlich linkischen Hnogil tüchtigst unterstützte. Dann gewann Zwoneczek mit namhaften Opfern vom Herbst 1826 ab für die Dauer seiner Direction das Ehepaar Forti — ihn kennen wir bereits aus den Zeiten Schmidt's — ins Engagement. Forti's Stimme stand nicht mehr ganz in der ersten Blüthe, aber er war durch seine Eigenschaften als dramatischer Sänger eine ganz unschätzbare Kraft unserer Oper. Sein „Don Juan" hatte einen Weltruf. Madame Forti, eine kleine, hübsche Frau mit eminenter Schule und überaus süßer Stimme, hatte sich die Gunst des Publicums auf die Dauer erworben. In der Zeit ihres Glanzes ward sie als die beste „Zerline" gefeiert. Eine bessere „Königin der Nacht" hat Brünn nicht besessen. Mitunter war freilich die Oper auf diese zwei Stimmen allein angewiesen, obwohl noch manches vorübergehende Gute, wie die Tenoristen Schiansky und Kunerth u. A., zu nennen wären. Der Chor wurde unter Zwoneczek auf 14 bis 15 Mitglieder verstärkt. *) Der Abgang des Rueß

*) Sowohl unter Zwoneczek, als früher und später halfen die Fundatisten von St. Jacob und vom Königskloster im Chore mit, oder übernahmen auch kleine Solopartien. Mancher würdige Herr, der heute Seelenhirte oder Jugendbildner einer Gemeinde ist, wäre da zu nennen, und sie zählen die Zeiten, da sie noch als „Genien" in der „Zauberflöte" fungirten, nicht zu den schlechtesten ihrer Jugenderinnerungen.

im Jahre 1828 bildete für unsere Oper einen unersetzten Schaden; seitdem kränkelte sie bis ans Ende dieser Direction, obwohl sich Hnogil bereits eingearbeitet hatte.

Im Schauspiele sah es weit ungünstiger aus, mit wenigen Namen ist es da abgethan. Thiel im Conversationsstücke, Fischer als „ältere Helden", seine Frau als „erste Liebhaberin und jugendliche Heldin" werden gerühmt. Madame Schiansky — sentimentale Liebhaberin — war erklärter Liebling des Publicums. Sinetti (recte Sanejtrnik), der sich an unserer Bühne eingebürgert und erst später in „Väterrollen" seine Bedeutung erlangte, erscheint im Jahre 1826 zum ersten Male in der Liste der Mitglieder. In Zwoneczek's erste Directionszeit fällt auch das erste Gastspiel Nestroy's an unserer Bühne, der dann kurze Zeit im Engagement stand. Er debutirte als „Simeon" in „Josef und seine Brüder".

An Opernnovitäten wären aus Zwoneczek's Periode anzuführen: Auber's „Maurer und Schlosser" vom 11. December 1826, „Die Stumme von Portici" vom 5. October 1829 und der kurz vor'm Schluß der Direction am 13. März 1831 mehr schlecht als recht auf den Markt geworfene „Fra Diavolo". Boieldieu's „Weiße Frau" brachte ihrem Meister die ersten Triumphe am 30. April 1827, die Oper blieb uns immer lieb und werth, und wenn sie in den letzten Jahren nicht mehr so oft gegeben wurde, so ist das lediglich auf Kosten unserer meist stümperhaften Sänger zu setzen. Weniger Erfolg errangen seine „Beiden Nächte" (3. November 1830) Meyerbeer's „Die Kreuzritter in Egypten" (31. August 1829) hatten ein besseres Geschick, als seine „Emma", gefunden. Rossini war vertreten durch „Die Jungfrau vom See" vom 12. März 1827, „Die Belagerung von Corinth" vom 31. December 1829 und den „Wilhelm Tell", der in zwei Theile gespalten wurde und so am 24. und 29. November 1830 zur ersten Aufführung gelangte.

Die Auswahl an bemerkenswerthen Schauspielen ist gering. Mit Grillparzer's „Ein treuer Diener seines Herrn" ward am 6. December 1830 ein schwacher Versuch gemacht. Raupach's „Isidor und Olga" ward am 16. November

1827 zum ersten Male gegeben und „Der Müller und sein Kind“ nahm vom 14. Juli 1830 sein bis heute noch — zumal vom dramatischen Gesichtspuncte aus — ganz wohl berechtigtes Standquartier. (An der Burg am 30. März 1830 zum ersten Male aufgeführt.) Von Raimund's Stücken nennen wir „Der Diamant des Geisterkönigs“ (28. August 1826), „Der Bauer als Millionär“ (4. August 1828) und „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ vom 14. April 1830, welche beiden letzteren Stücke enthusiastisch aufgenommen wurden, und von denen das erstere durch seine splendide Ausstattung eine bemerkenswerthe Ausnahme gegen sonst machte. Auch die für ihre Zeit ganz unschätzbare Birch-Pfeiffer begann damals mit ihren dramatischen Roman-bearbeitungen und Original-Schau- und Lustspielen. „Die Pfefferrösel“ — um eines der bekanntesten Stücken zu erwähnen — erschien am 19. October 1829 an unserer Bühne.

Ueber die sonstige Markt- und Dutzendwaare, die wir einmal unter Schmidt characterisirten, bedarf es keiner weiteren Worte; daß auch in dieser Periode vaterländische dramatische Versuche, wie etwa „Der Sturz in die Macocha-höhle“ und ähnliche, nicht ausbleiben, möge doch angemerkt werden.

Eine flüchtige Umschau wenigstens müssen wir unter den Gästen halten. Im Juli 1827 erscheint zum letzten Male Heurteur auf unserer Bühne. Hatte er im Jahre vorher noch seinen „Jaromir“ ausgespielt, jetzt trat er als „Belisar“ und „Essex“ in Schenk's und Collin's gleichnamigen Tragödien auf. Es waren die letzten Schritte seiner „Helden“-Laufbahn; im November desselben Jahres credenzte er bereits an der Burg im „Tell“ als der greise „Attinghausen“ den Knechten den Trunk und blieb im Fache der Heldenväter eine Zierde des Burgtheaters bis zu seiner Pensionirung im Jahre 1842, aber er kam nicht mehr nach Brünn. Er starb am 8. März 1844. Auch Reitzenberg berührt noch einmal auf seinen seltsamen Wanderzügen im November 1828 Brünn. „Carl Moor“ in den „Räubern“ war seine letzte Rolle bei uns; die Trunksucht hatte ihre zerstörende Wirkung bereits an seinen herrlichen Anlagen

geübt. Er endete in einem Pferdestalle in Schwechat im Jahre 1839, „halb erhungert und halb erfroren". Heurteur und Reitzenberg! Der Eine war ein Diener seines Gottes, der Andere ein Sclave seines Dämons.

Eine neue Erscheinung in Brünn war der seit dem Jahre 1826 an der Burg engagirte jugendliche Heldenspieler Ludwig Löwe. Knapp hinter Heurteur's Gastspiel erschien er und hatte außerordentlichen Erfolg. Es ist bemerkenswerth, daß er ihn nicht in den ehemaligen Paraderollen Heurteur's suchte. Als der unübertroffene Bonvivant der Burg, Carl Fichtner im Juli 1828 in Brünn zum ersten Male auftrat, hatte er in tragischen wie in heiteren Rollen — als „Don Carlos" und als „Hurlebusch" beispielsweise — einen so vollständigen Erfolg, daß er nahezu in einem Dutzend Vorstellungen gastspielen mußte. Auch Wilhelmi kam von der Burg im Jahre 1830 herüber und war der erste „Reinhold" in „Müller und sein Kind" an unserer Bühne. Madame Pann vom Theater an der Wien errang sich in den Jahren 1828 und 1829 Triumphe; bei ihrer „Jungfrau von Orleans" wird als theatralische Seltenheit angemerkt, daß sie fünfmal gerufen wurde. Charlotte Birch-Pfeiffer erschien in ihrer zweiten Eigenschaft, als dramatische Heldin, im Jahre 1830 zu einem längeren Gastspiele. Unter den Virtuosen, die in jenen Jahren auf dem Brünner Theater auftraten, verdient das Heinrich Ernst's, des phänomenalen Geigers, im Jahre 1828 Erwähnung.

Eine Menge Künstler minderen Kunstranges und minderer Künste lösten sich außerdem an unserer Bühne ab, so daß Einem stellenweise wieder der alte Begriff des „Spectakels" aufzudämmern beginnt.

Zwoneczek war — wir thaten dessen schon Erwähnung — ein solider Zahler. Als in Folge der Verschlechterung seiner Leistungen die Geschäfte schlecht gingen, ersuchte er wiederholt um Herabminderung des Pachtes. Auch hier spielte ihm sein dreinfahrendes Wesen den bösen Streich. Eine ziemliche Ermäßigung des Zinses war ihm bereits zugestanden, denn die Commune hatte doch einmal offene Augen bekommen; er forderte eine neue, stellte aber sofort das Ultimatum:

wofern ihm nicht 600 fl. C.=M. — welch ein Abstieg! — Pachtzins bewilligt würden, so könne er das Theater nicht weiter führen, und übergab eine provisorische Kündigung. Das war im Jahre 1830. Man bewilligte ihm nur einen Pachtnachlaß auf 1200 fl. C.=M. und nahm die Kündigung an. Gerne hätte Zwoneczek den übereilten Schritt wieder gut gemacht, aber man ließ es nicht mehr zu.

Bei der neuen Pachtausschreibung waren zwei Offerte eingelaufen, von Zwoneczek und von Schmidt. Dieser der den bedauernswerthen Niedergang unserer Bühne vorausgesagt hatte, konnte mit Genugthuung auf die Erfüllung seiner Prophezeiung blicken.

Jetzt trat er neuerdings in die Schranken und bot der Commune das ausgeschriebene Zinsminimum von 1200 fl. C.=M. Zwoneczek war nicht mehr in der Lage, mit einem höheren Anbot dienen zu können, und so standen beide Bewerber hinsichtlich ihrer finanziellen Leistung sich gleichwerthig einander gegenüber. Nicht ohne Ueberwindung ging die Commune auf Schmidt's Anerbieten ein, denn wenn sie sich nicht verhehlen konnte, daß er der bessere Director gewesen, so war ihr doch Zwoneczek als der pünctlichere Zahler erwünschter. Aber Schmidt bot der Commune eine solche Reihe von Vortheilen, namentlich in der Bühneneinrichtung, daß man ihn acceptiren mußte. Zwoneczek übernahm in den folgenden Jahren die Direction der Theater in kleineren Städten, ohne irgendwo festen Fuß fassen zu können.

Schmidt kam und mußte noch einmal kommen. Die Zerwürfnisse mit der Gemeinde hatten einen Schatten auf seine Thätigkeit geworfen, den er nicht auf sich lassen wollte. Er war zwar nicht verkannt, aber schief beurtheilt worden, und dafür wollte er sich Genugthuung verschaffen. Er wollte die Commune, die ihn wohl als gebildeten, geschäftlich routinirten und moralischen Menschen in ihrem Zeugnisse gelten ließ, aber sonst von seinen Vorzügen schwieg, dazu zwingen, ihm als einem trefflichen Director, der seine Pflicht und noch etwas mehr gethan, volle Anerkennung zu erweisen. Das ist der Character seiner zweiten Directionsthätigkeit.

X.

Heinrich Schmidt (1831—1837).

(Das Ideal eines Provinzial-Theaterdirectors. — Novitäten, Titl's „Hamlet", Goethefeier. — Böhmische Vorstellungen. — Personale, Mad Forti, Dworzak, Ulram, Kathi Tomaselli, Delle. Denker, Delle. Müller, Korner. — Gäste: La Roche, Moritz, Eßlair, das Ehepaar Rettich, Therese Peche rc. — Trübe Zeiten. — Schmidt's Abgang. — Der Widerstand der Commune im Princip gebrochen. — Der Normaldirector. — Schmidt's Ende. — Ein hoher Wille. — Beste Hoffnungen. — Es bleibt beim Alten).

Als Schmidt zum zweiten Male die Direction übernahm, legte er der Commune eine Art Programm vor; nicht etwa, daß er sich über gewisse Puncte im Besonderen ausließ, sondern er fixirte überhaupt die Anforderungen, denen ein Theaterdirector gewachsen sein müsse. Es ist dies die interessanteste Stelle aus all' den vielen Actenstücken, die bis auf die neueste Zeit von unseren Theaterdirectoren erhalten sind, und die zugleich eine über unsere Stadt hinaus reichende Bedeutung besitzt. Schmidt sagt: „In einer klug berechneten Anlage und einer stets sich gleichbleibenden, ruhigen Verfassung des Ganzen, in einer genauen Kenntniß und Beobachtung des Publicums, besonders und vor Allem aber in der Acquisition geeigneter Mitglieder von Talent und Bildung für die Hauptfächer und in der Kunst, sie auch dem Theater erhalten zu können, darin möchte der Schlüssel zur Lösung der Aufgabe zu suchen sein, in einer Provinzstadt ein ganzes Jahr über immer dasselbe Publicum 342 Abende zu unterhalten und der Anstalt Achtung zu verschaffen, eine Aufgabe, der ohne Bildung und Sachkenntniß wohl schwerlich Genüge geschehen möchte." Es sind dies goldene Worte, aus einer reichen Erfahrung geschöpft, von einem Manne, der die Kunst des Dirigirens verstanden, wie selten Einer!

Es sollte das Theater auch äußerlich den Directionswechsel verkünden. Innerhalb einer nur achttägigen Spielpause ward dasselbe durch den Wiener Architecten Ludwig Förster, Schmidt's Schwiegersohn, in einer Weise neu tapeziert, decorirt und ausgemalt worden, die allgemeine

Anerkennung fand, und dazu um einen Preis, den nicht einmal Schmidt's Gegner zu ihrem Aerger hoch zu nennen wagten.

Auf dem Gebiete der Oper, dem Schmerzenskinde der Brünner, dem Schmidt die Hauptaufmerksamkeit widmen mußte, übte Italien seine Herrschaft aus. Die berühmte Trias der modernen italienischen Opernmusik, Rossini, Bellini und Donizetti dominiren und unter ihnen steht wieder an erster Stelle Bellini, dessen süß-schmachtende Melodien das Publicum zu Thränen rührten, zum Enthusiasmus hinrissen und die Kritik in eine Region der Begeisterung hinaufschraubten, wo lange nicht mehr von Musik die Rede ist, aber desto eindringlicher Schwulst und blühender Nonsens das Wort führen. „Die Unbekannte" eröffnete am 12. December 1831 den Reigen und „Beatrice di Tenda" schloß ihn am 2. Jänner 1837. Zwischendurch erschienen: „Der Seeräuber" am 9. Jänner 1832, „Montechi und Capuletti" am 10. April 1833, „Norma" am 24. October 1834, „Die Nachtwandlerin" am 30. März 1835 und „Die Puritaner" am 28. October 1836. Von Rossini erringt sich „Semiramis" am 7. November 1831 großen Beifall. „Graf Ory" folgt ihr am 21. November desselben Jahres.

Die erste Aufführung eines der besten Werke Donizetti's fällt in die Zeit Schmidt's: „Lucia" erschien am 9. Februar 1835. „Anna Bolena", die am 24. Februar 1833 dem Repertoire eingefügt wurde, behauptete sich eine Zeit über mit Anstand.

Den Italienern zunächst stehen die Franzosen in Ansehen. Schmidt ließ es sich nicht nehmen, den „Fra Diavolo" sofort bei seinem Antritt neu in Scene zu setzen, der denn auch so lange bei uns gesungen wurde, als wir Sänger hatten, die es zu Wege brachten. Der 15. October 1832 brachte ganz vorübergehend seinen „Liebestrank", der 4. September 1835 seinen „Schwur". Im Sturm nahm des Meisters „Ballnacht" am 14. März 1836 die Gemüther gefangen. Herold's „Zampa" war ein voller Erfolg (am 9. April 1832), mäßiger wirkte „Der Zweikampf" (am 26. November 1834). Ein Rumoren sondergleichen aber

erregte in allen Köpfen Meyerbeer's „Robert der Teufel“ (erste Aufführung am 23. August 1834). Man war mehr betäubt als entzückt von diesem seltsamen Gemisch, das die moderne große Oper einleitete; ein „musikalisches Babylon“ nannte man sie zum Zeichen der eigenen Verwirrung — aber der Erfolg war colossal. Am 6. März 1837 präsentirte sich Halévy's „Jüdin“.

Unter den deutschen Opern ging die hervorragendste der damaligen Tage, Weber's „Oberon“, am 10. October 1831 zum ersten Male in Scene, ohne sich jedoch dauernd in Gunst setzen zu können. Einen einschlagenden Erfolg erzielte nur Kreutzer's liebliches und gemüthvolles „Nachtlager von Granada“ (am 7. October 1835). Conradin Kreutzer war sowohl als Opern-Componist bei uns bekannt durch die Aufführung seiner Werke, wie des „Tauchers“ im Jahre 1824, des „Lastträgers an der Themse“ (1832) und der „Melusina“ (Text von Grillparzer) vom Jahre 1833, wie als Operndirigent. Lindpaintner's „Vampyr“ wußte sich zu behaupten und erschien regelmäßig am Repertoire seit 1832. Spohr's „Jessonda“ wurde zum ersten Male am 8. December 1836 aufgeführt, ohne Boden fassen zu können.

Noch erübrigt uns die Erwähnung einer vaterländischen Opernnovität, die wir eigentlich als eine streng mährische Oper bezeichnen könnten, da sowohl der Text eine mährische Sage behandelt, als der Verfasser desselben, Professor Boczek, wie der Componist, Emil Titl, geborene Mährer sind. Boczek, dessen Geburtsort Rožinka in der Nähe Pernsteins und Zubersteins gelegen, wo er aus der reichen historischen Vergangenheit dieser Schlösser seine erste Anregung zu historischem Forschen erhalten hatte, suchte auch eine der Sagen des ersteren Schlosses poetisch zu gestalten. Er schrieb die Oper „Die Burgfrau“, wozu ihm die Sage von der Ahnfrau Pernsteins das Motiv bot. Titl, damals ein blutjunger Mensch, versuchte daran sein Compositionstalent und schrieb die Musik dazu. Sie arbeitet mit Marschner-Weber'schen Mitteln, denn dort war für die musikalischen Schauer der Romantik die sicherste und ergiebigste Quelle. Titl dirigirte

selbst sein Erstlingswerk, das am 28. Mai 1832 zum ersten Male aufgeführt wurde, und Schmidt hatte für eine sorgfältige Ausstattung gesorgt.

Auf dramatischem Gebiete haben wir den ersten Versuch, Goethe's „Faust" auf der Bühne einzubürgern, zu verzeichnen. Bislang hatte Klingemann's „Faust" rechtschaffen ausgeholfen. Die Veranlassung dazu bot die Todtenfeier Goethe's am 8. August 1832 und der Vorgang Wiens, wo Schreyvogel am 29. Mai an der Burg eine solche veranstaltet hatte. Er hatte dazu Scenen aus verschiedenen Goethe'schen Stücken, darunter auch mehrere aus dem ersten Theile des „Faust" gewählt. Schmidt that es ihm darin nach und hatte diesem weihevollen Abend, durch eine Specialität ersten Ranges ein eigenes Gepräge aufgedrückt, denn den „Mephisto" spielte La Roche, der damal zu einem längeren Gastspiele in Brünn anwesend war. Einen besseren Repräsentanten für diese Rolle an jenem Gedenktage zu finden, wäre schwer gewesen, da La Roche bei Goethe selbst die Rolle studirt hatte und zwar in einer Weise, die von dem berühmten Künstler folgendermaßen geschildert wird: „In der Rolle des „Mephistopheles", wie ich sie gebe, ist jede Geberde, jeder Schritt, jede Grimasse, jedes Wort von Goethe; an der ganzen Rolle ist nicht so viel mein Eigenthum, als Platz hat unter dem Nagel". Hoffentlich ist der berühmte Philologe Bötticher, Schmidt's intimer Freund, der sich einen Bericht über diese Feier ausgebeten hatte, zufrieden gestellt gewesen.

Grillparzer's: „Traum ein Leben" ging am 7. Jänner 1835 und „Des Meeres und der Liebe Wellen" am 20. Jänner 1837 zum ersten Male in Scene.

Halm hatte mit seinem vertrackten Gemüthsfolterstück „Grisedis", zum ersten Male am 7. März 1836 aufgeführt, einen rechten Herzschuß gethan; das Publicum konnte sich nicht genug satt weinen. Weit ruhiger verlief das Schicksal des „Adepten" (12. December 1836).

War in den Dreißiger-Jahren Kotzebue's Herrschaft abgeschüttelt worden, so hatte man in Raupach einen neuen Bühnenherrn im Schau-, Trauer- und Lustspiel erhalten; ein hochbegabter dramatischer Speculant, der seinem

Vorgänger nichts vorzuwerfen hatte. Wir nennen nur seinen „König Enzio“ vom Jahre 1832, den „Nibelungenhort“ von 1833, „Vater und Tochter“ aus demselben Jahre, ꝛc. Auch seine mythische Tragödie: „Die Tochter der Luft“ nach einer Idee Calderon's ward 1831 bei Gelegenheit eines Gastspieles vorgenommen.

Charlotte Birch-Pfeiffer hatte einen ihrer schönsten Erfolge mit „Philipp Gaugraf“ („Hinko der Freiknecht“) im Juli 1834, wozu freilich Carl Devrient's Gastspiel — er gab den „Philipp“ — das Wesentlichste beitrug.

Das nach dem Englischen von Töpfer bearbeitete Schauspiel: „Gebrüder Foster“ (1833) übte lange Zeit eine große Anziehungskraft durch seine ethisch-psychologischen Motive.

Beliebte Schauspiele, obwohl mit dem Beigeschmack des Sensationellen, waren: „Das Irrenhaus zu Dijon“, seit 1831, und „Die Drachenhöhle auf Röthelstein“, seit 1832.

Schließlich seien noch die vaterländischen Versuche aus dem Jahre 1831, wie: „Die Brünner Bettlerliesel“ von Thiel und „Der Brünner Bürgerbund“, erwähnt.

Im Lustspiel sieht es lustiger als je aus. Die Namen: Töpfer („Der beste Ton“ 1829), Scribe („Königin von 16 Jahren“ 1832), Bauernfeld („Leichtsinn aus Liebe“, „Das letzte Abenteuer“, beide Lustspiele im Jahre 1833, „Bürgerlich und romantisch“ 1835), Blum („Ball zu Ellerbrunn“ 1836), bezeichnen die Hauptvertreter.

Das Zauberspiel wird durch Raimund's „Verschwender“ (erste Aufführung am 5. December 1836) in glänzender Weise repräsentirt, und es erringt sich dieses Stück einen durchgreifenden Erfolg.

Von Nestroy's glücklichsten Treffern wurde „Lumpazi Vagabundus“ im Winter 1833 und „Ebene Erde und erster Stock“ am 20. November 1835 zum ersten Male ausgespielt, und namentlich die letztere Posse machte ein ganz unerhörtes Glück.

Halten wir die Jahre einander gegenüber, so ist das Jahr 1833 das ungünstigste in Bezug auf die Repertoiregestaltung.

Schmidt machte den Versuch mit Vorstellungen in böhmischer Sprache zu verschiedenen Zeiten seiner Direction. So gab er bereits im Jahre 1815 die Oper: „Das Gespenst in der Mühle“ (nach dem „Bettelstudent“*) bearbeitet) und im Jahre 1822 zwei weitere Vorstellungen.

Diesen drei Aufführungen folgten erst wieder im Jahre 1831 „Die Kumrowitzer Kolatschen“, die zwei Wiederholungen erlebten. Von 1835—1837 begegnen uns alljährlich einige Vorstellungen, vorwiegend in der Faschingszeit, wie: „Die Faschingskrapfen“, „Böhme und Deutscher“ ꝛc. Der langjährige Inspicient der Bühne, Ruber, hatte das Arrangement davon besorgt. Das Unternehmen blieb, trotz der Aufmunterung der Journale, vorläufig in diesen engen Grenzen.

Unter den Sängern und Darstellern finden wir Madame Forti wieder, die erst im Jahre 1834 unsere Bühne verließ. Ein gewaltiger Bassist vor dem Herrn, Dworzak geheißen, der bereits unter Zwoneczek die Bühnencarrière begonnen, dann auswärts Engagement gesucht hatte, war wiedergekommen und gehörte während der ganzen Directionszeit Schmidt's und noch weiter hinaus der hiesigen Bühne an. Er war ein gebürtiger Mährer (aus Urschitz), war Fundatist im Königskloster und hatte seinen ersten theatralischen Versuch im Jahre 1827 als „Bartolo“ im „Barbier von Sevilla“ abgelegt. Seine Stimme war von solch' eherner Wucht und einer solchen Fülle, daß ihm Staudigl gesagt haben soll: „Wenn ich Deine Stimme habe, gehört die Welt mein!“ Er war ein Sänger von außerordentlicher Treffsicherheit, arbeitete aber ins Rohe. „Sauhalter“, das war der Ehrentitel, den er dafür von dem vortrefflichen Rieger einheimste. Dworzak war unser erster „Bertram“ im „Robert“, und die Kritik lag sich in den Haaren, ob er mit seiner kleinen, untersetzten Gestalt und seinen gespreizten Bewegungen einen dämonischen oder einen grotesken Eindruck hervorgerufen hatte. Der Bassist Ulram, ein geborner Brünner, nachmals eine Berühmtheit des Dresdener Theaters, war seit dem Jahre 1834, in welchem er als „Sarastro“ debutirte,

*) Eine damals beliebte Operette, die jedoch mit Millöcker's „Bettelstudent“ nichts als den Titel gemeinschaftlich besitzt.

Mitglied. Eine Künstlerin, die lange Jahre unserer Bühne angehörte, war die seit 1835 für erste Gesangsrollen engagirte Katharina Tomaselli, die von ihrem Vater, einem vortrefflichen Gesangslehrer, für die Bühne ausgebildet worden. Capellmeister Hnogil verließ im Jahre 1834 die Bühne und versuchte sein Heil auf eine Zeit in Bulgarien.

Von den besseren Schauspielern der vorigen Direction war Thiel bei Schmidt bis 1832 geblieben, worauf er nach Dresden ging, um nach zwei Jahren wieder zurückzukehren. In den letzten Jahren besaß das recitirende Schauspiel aber eine Trias von Kräften, wie sie die Brünner Bühne nicht so leicht wieder aufweisen konnte. Es sind dies Mademoiselle Marie Denker, bereits seit 1832 in Brünn, dann Mademoiselle Müller und Josef Korner.

Demoiselle Denker rühmte man den bezaubernden Klang ihrer Stimme nach; sie war im Tragischen bedeutend, aber ihre eigentlichste Domäne war das feine Lustspiel mit seinen Anforderungen an Geist, Grazie, Schalkheit, Coquetterie und Humor. Demoiselle Müller nannte die Kritik eine Schauspielerin, „in deren Auge noch das Feuer der Empfindung, das man nur einmal bekommt und nur einmal verliert, zu glühen scheint.“ Sie spielte die „Desdemona“ im „Othello“, sie war die erste „Griseldis“, das besagt mehr als solche verliebte Schwärmerei. Es war eine schöne Zeit da zwei Schauspielerinnen wie Denker und Müller in den Hauptrollen alterniren konnten. Korner's Spiel war voll Feuer, Empfindung und Eleganz. Auch Demoiselle Tilly finden wir wieder, theils im Engagement theils auf Gastrollen und in den letzten Jahren in Rußland.

Unter den Gästen stellen wir wohl billig jenen Mann voran, dessen wir schon bei der Todtenfeier Goethe's gedacht: Meister La Roche. Bis vor Kurzem noch*) war er von den großen Künstlern der letzte Zeuge jener halbhundertjährigen Vergangenheit des Brünner Theaters. La Roche trat damals an mehr als einem Dutzend Abenden auf und spielte außer dem „Mephisto“ unter Anderen den „Franz Moor“, den „Lord Kookburn“ im „Fra Diavolo“,

*) Er starb in Wien am 11. März 1884.

den „Daniel“ im „Erbvertrag“' den „Kluck“ im „Fest der Handwerker“, als „Ossip“ im „Isidor und Olga“ 2c. La Roche kam in den Sommern der Jahre 1834 und 1835 abermals zu längeren Gastspielen nach Brünn.

Die berühmte Tragödin Sophie Schröder erschien noch einmal im August 1832 und absolvirte einen Cyclus ihrer Meisterrollen; sie schloß mit „Lady Macbeth“.

Heinrich Moritz zeigte sich im August des Jahres 1835 nach zwölfjähriger Abwesenheit als berühmter Stuttgarter Hofschauspieler den Brünnern; er spielte den „Carlos“, den „Max Piccolomini“ und eine Reihe Bonvivantrollen.*)

Den berühmten Eßlair bekam Brünn erst im Sommer des Jahres 1832 zu sehen, als die Tage seiner Blüthe schon vorübergezogen waren. Er spielte unter Anderem den „Wilhelm Tell“, eine Rolle, die er noch 1834 am Stuttgarter Hoftheater spielte, und den „Belisar“, worin er an Größe und Adel der Darstellung unerreichbar dastand. Auch Löwe ließ sich im Jahre 1837 wieder blicken und da lernte das Publicum denn den „Percival“ (Griseldis) der Burg kennen. Die so überaus poetische sentimentale Liebhaberin der Burg, Therese Peche, das Ehepaar Rettich erschienen im Jahre 1835 auf Gastrollen. Die Letzteren spielten den ganzen September hindurch und gingen hierauf zum Gastspiel an die Burg nach Wien, deren Mitglieder sie wurden. Frau Rettich's „Donna Diana“, „Maria Stuart“ 2c. entzückten das Publicum. Die reizende Naive der Burg, Mathilde Wildauer, kam im selben Jahr zu einem Gastspiel herüber. Auch das Gastspiel der russischen Hofschauspielerin Bauer im Jahre 1834 war von sensationellem Erfolg begleitet. Des Gastspiels Wilhelm Kunst's im Jahre 1832 müssen wir wegen einer Specialität gedenken. Er trat in den „Räubern“ und im „Tell“ auf und hatte für diese Vorstellungen ein lebendiges Theater mit wirklichen Bäumen, Springbrunnen, frischen Zäunen aufgestellt.

---

*) Moritz verblieb in seiner einflußreichen Stellung an der Stuttgarter Bühne bis ans Ende der Vierziger-Jahre, als es den Schachzügen seiner Gegner gelang, ihn von seinem Platz zu verdrängen; er starb im Jahre 1867 zu Wien.

Auf dem Gebiete der Oper steht das Gastspiel der gefeierten Wilhelmine Schröder-Devrient — Tochter der Sophie Schröder — in erster Linie, die im Jahre 1835 in ihren herrlichsten Schöpfungen als „Romeo" und „Norma" auftrat.

Die beiden Tenorheroen Wild und Breiting kamen in den Jahren 1831 und 1832 und auch in späteren Jahren gastsingen. Breiting erregte unendlichen Enthusiasmus, seine glänzende Stimme mit einer wunderbaren Höhe war voll Kraft und Adel. „Masaniello" wurde als seine beste Leistung gepriesen. Er soll, so erzählte man, die damals unerhörte Summe von 300 fl. C.-M. für einen Abend bekommen haben.

Hiebei sei auch gleich der Production des 13jährigen Virtuosen Vieuxtemps am Theater im Jahre 1834 gedacht.

Nicht ohne Interesse ist auch das Gastspiel Holtei's aus dem Jahre 1836, da es ein Streiflicht auf Bühne und Publicum wirft. Holtei hatte 1834 auf der Reise nach Wien mit gutem Erfolg gastirt, auf der Rückreise trat er abermals auf, da ward ihm in wenig angenehmer Weise mitgespielt. Eine Anzahl junger Leute machten in der Art Scandal, daß sie während der Vorspiele zu den Liedchen, die Holtei in einzelnen Stücken zu singen hatte, „zu flüstern, zu lachen, zu höhnen begannen", wodurch sowohl der Schauspieler wie das Publicum gestört wurde. Holtei schrieb dieses Manöver Bühnenumtrieben zu, und es ist ganz wohl glaublich, daß sich irgend welche „fesche" Geister gefunden, die irgend einer ehrsüchtigen Bühnengröße damit einen Liebesdienst zu erweisen glaubten. Sie hatten ihr Ziel erreicht, denn der leicht erregbare Holtei trachtete baldigst ins Weite zu kommen.

Wenzel Scholz, der Mann der „ungeheueren Heiterkeit", suchte Brünn mit seinen unwiderstehlichen Narretheien im Jahre 1835 heim. Wie sich die damalige Brünner Kritik das Wesen dieses Komikers zurechtlegt, ist ziemlich bedenklicher Natur. „Der Character seiner Komik ist Trockenheit der Beschränkung, gutmüthig persiflirender Humor, belustigende Bedeutungslosigkeit im steifen Muskelspiel des

aufgedunsenen Gesichtes und eine Rührigkeit der Geberde bis in die possirlich getragenen, gespreizten Beine hinab." Die Komik dieser Darlegung wetteifert mit der Darstellung des Komikers um den Preis.

Schmidt griff auch mitunter zu niederen Künstlern, und das Publicum war ihm dankbar; so konnte sich ein Affengymnastiker aus dem Jahre 1831 des besten Erfolges rühmen.

Schmidt hatte ernste Zeiten zu überwinden. Zweimal war während dieser Jahre die Cholera eingezogen und hatte durch ihre Schrecken, wie durch die Trauer, die sie in vielen Familien schuf, dem Theater großen Abbruch gethan. Auch eine epidemisch auftretende Grippe wirkte schädigend auf die Frequenz des Theaters. Doch Schmidt kam seinen gegenüber der Commune eingegangenen Verbindlichkeiten pünctlich nach. Man war aber auch hinter ihm wie mit der Schlinge her. Bat er im Jahre 1833 um Aufschub einer Rate, so wies man ihn in der schroffsten Form ab, sprach von Unzufriedenheit — zu der man in diesem Jahre am meisten Grund hatte —, und war sofort zur Aufkündigung bereit.

Als die Pachtzeit abgelaufen war, machte Schmidt so schnell als möglich bei der Uebergabe reinen Tisch; er überließ außerdem der Commune unentgeltlich eine Reihe von Decorationen und Versatzstücken und sprach kein Wort von den Verbesserungen, die er da und dort hatte anbringen lassen. Jetzt verfügte auch die Commune über eine anständige Theaterbibliothek, denn was sie bisher besessen, war Trödelwaare; 59 dicke Bände im Werthe von 4 fl. C.-M. Es befanden sich darunter nicht weniger als 171 Stücke aus dem vorigen Jahrhundert.

Da Schmidt sich so die Commune zum Dank verpflichtet hatte und sich auch wiederholt in splendider Weise als Wohlthäter gegen die Armen bewiesen, so konnte man nicht anders als ihm beim Scheiden das Zeugniß ausstellen, das Schmidt der Commune durch seine Thaten abgetrotzt. Sie that es und beide Theile schieden zufrieden.

An der Aufrichtigkeit dieser guten Meinung über Schmidt zu zweifeln, verbietet uns die Commune selbst, da

sie mit einem schlimmen Wort gegen ihn nie hinter dem Berge gehalten. Daß Schmidt auch diesmal die Direction zu seiner Zufriedenheit geführt, gesteht er am Schlusse seines Lebens selbst ein. Beide Thatsachen aber berechtigen dazu, die Zeit der Schmidt'schen Direction als das unter Umständen Erreichbare, ja, wenn man will, als das Normale für unsere Theaterverhältnisse anzunehmen.

Unter Schmidt war vor Allem einmal die Anschauung der Commune, wenigstens im Principe, gebrochen, daß ein Theater in einer Weise Renten abwerfen müsse, wie etwa die Verpachtung eines Brauhauses. Sie verzichtete endlich darauf, das Theater als Einnahmsquelle zu behandeln, desto mehr aber fand sie es als eine Last aufgebürdet. Selbst dieser Schritt der Selbsterkenntniß war von Bedeutung. Hinsichtlich des Theaterdirectors war es klar geworden, daß, genau so wie in einem absolutistisch regierten Staate, Alles von der an die Spitze gestellten Persönlichkeit abhängig sei. Mit ihr steht und fällt das Theater.

Was aber ein Theaterdirector sein muß, um seinen Platz auszufüllen, ist wahrlich nicht wenig. Wir haben bis Schmidt herauf eine recht abwechslungsreiche Galerie dieser Herren kennen gelernt, aber wie wenige füllten ihren Posten aus und hielten auf ihm aus! Hier war es Mangel an öconomischem Sinn, dort Unzulänglichkeit der finanziellen Mittel, anderwärts wieder einseitige Rechnerei oder geringes artistisches Vermögen, das Fehlen der persönlichen Autorität oder das Maß überschreitende Selbstherrlichkeit, was den rapiden Verfall des jeweiligen Unternehmens verursachte. In Schmidt scheinen alle Forderungen, die man an einen Theaterdirector stellen kann, erfüllt. Der hochgebildete, geistreiche Mann, der in persönlichem Umgang die Formen des Weltmannes vollständig inne hatte, verstand es, durch seinen Tact, sowie durch seine kluge Ueberlegenheit, die er in allen Verhältnissen bewies, sich das Vertrauen der leitenden Persönlichkeiten in einem seltenen Grade zu erwerben. Es kam wohl in jenen Tagen nicht allzu häufig vor, daß man einen Theaterdirector kaiserlichen Gästen die Honneurs machen ließ, wie dies bei der Anwesenheit des Kronprinzen im Jahre 1818 geschah, wo Schmidt das Festspiel, das am 4. De-

tober im Redoutensaal aufgeführt wurde, dichtete und inscenirte und am Schlusse desselben Namens der Stadt dem Kronprinzen einen silbernen Pocal überreichte. Eine schwere goldene Denkmünze ward ihm dafür als kaiserlicher Dank zu Theil. Schmidt war stolz auf diese Erinnerungen und sorgte dafür, daß sie nicht im Gedächtniß der Commune durch die folgenden trüberen Zeiten verwischt wurden.

Doch in dem ästhetisch geschulten Manne, der in der Zeitschrift „Moravia" vom Jahre 1815 allerlei zierliche Räthselaufgaben stellte, stak auch ein Stück practischer Schwabennatur.

Wenn er sich mit dem damaligen Polizeidirector Muth wegen der Percentsätze der fremden Künstler herumstritt, dann stellte er seine Gründe so vorsichtig wie Mäusefallen auf, in denen sich die des Gegners verfingen, daß dieser wohl gar in giftigen Aerger gerieth. Der Commune legte Schmidt bei seinen Petitionen um Zinsnachlaß die eindringlichsten Verlustlisten vor, daß sie zu derselben Ueberzeugung hätte gelangen müssen, wenn sie dieselbe Rechenmethode befolgt hätte. Er verstand sein Geschäft, aber er hätte nie ein bloßer Routinier sein können, dazu besaß er zu viel Bildung und lag zu viel Noblesse in seinem ganzen Wesen, und solch' ein Mann verliert nie den idealen Schimmer.

Als Schmidt ging, hatte er aber das Dirigiren satt. Er dachte schon während der Pachtzeit daran, die Leitung ganz in die Hände des braven Rueß zu legen und nur so eine Art Inspection zu üben; es ward ihm nicht zugestanden. Er war 58 Jahre alt, als er die Direction verließ. Sein Bild, von Clarot im Jahre 1835 gemalt, zeigt uns die feinen, aufgeregten und doch übermüdeten Züge. Man sieht den Ernst seiner Arbeit aus dem Bilde wieder. Schmidt zog von Brünn nach Wien, verlebte dort im Schooße seiner Familie noch 20 Jahre in der Ruhe eines Weisen und starb am 14. April 1857 im Alter von 78 Jahren, nachdem er sich bis in die letzte Zeit seine geistige Frische bewahrt hatte. Seine Frau war ihm im Jahre 1850 im Tode vorausgegangen.

Unter Schmidt's zweiter Direction war der communale Standpunct in Theaterangelegenheiten wiederholt in un-

günstigster Beleuchtung erschienen, und für alle, die es mit dem Theater ernster meinten, mußte dessen Befreiung aus dieser beengenden Schablone einen Gegenstand aufrichtigsten Verlangens bilden.

Selbst an höchster Landesstelle ward das Ungeeignete des dermaligen Zustandes lebhaft empfunden und auf ein Mittel zur Abstellung desselben gedacht worden. Graf Ugarte, der Landesgouverneur, hatte in dieser Richtung am 21. Februar 1836 eine Aufforderung an die Stände erlassen, welche in überzeugender Weise die Verhältnisse explicirte und die geeigneten Mittel und Wege vorschlug. Es ward darauf hingewiesen, „daß die Brünner Stadtgemeinde sich nicht in der Lage befindet, bei den höchst ausgedehnten Bedürfnissen des gesammten städtischen Haushaltes für den Zweck der Emporbringung des Theaters jene Opfer zu bringen, welche er ihr im gehörig aufgefaßten Sinn der Forderungen einer Provinzialanstalt auferlegt, und nicht unbeachtet bleiben kann, daß die Absichten und Tendenzen, von welchen eine für Kunst und öffentliche Bildung fruchtbare Einwirkung auf die Schaubühne ausgehen sollte, bei der Collision mit ökonomischen Verhältnissen einer von allen Seiten in Anspruch genommenen Commune durchaus in den Hintergrund treten müssen.“ Eine Uebernahme des Theaters seitens der mährischen Stände wäre nichts Außergewöhnliches; „in der Mehrzahl der Provinzialhauptstädte stehen die Stände an der Spitze der Theaterunternehmungen und nur unter ihrem Einfluß haben sie sich auf eine höhere Stufe emporgeschwungen.“

Da eine Ablösung auf unüberwindliche Schwierigkeiten gestoßen wäre, so wurde das Mittel einer längeren Pachtung in Vorschlag gebracht, nach deren Ablauf geeignete Verfügungen getroffen werden könnten.

In den darüber mit der Stadt gepflogenen Unterhandlungen ward beiderseits bei aller Vorsicht so viel aufrichtiges Entgegenkommen bewiesen, daß man in den wichtigsten Puncten Uebereinstimmung erzielte, nämlich hinsichtlich der Pachtzeit — 30 Jahre — und des Pachtschillings von jährlichen 1000 fl. C.-M.

So schien Alles auf's Beste eingeleitet, als in der Diätalsitzung am 2. Mai 1836 mit überwiegender Majorität beschlossen wurde, die Pachtübernahme des städtischen Theaters seitens der Stände nicht einzugehen.

Mit diesem Beschluß der Stände war die Zukunft des Brünner Theaters entschieden. Die Stadt, die es nicht mehr los bekommen konnte, ließ es weiter nahezu ein halbes Jahrhundert die harte Schule des Experimentes der Privatverpachtungen durchkosten.

XI.

Wilhelm Thiel (1837–1843).

(Günstige Aufnahme des neuen Directors. — Fehlende finanzielle Grundlage das Hauptübel. — Auskunftsmittel, Petition um eine Subvention, Nachmittags-Vorstellungen in böhmischer Sprache, Sommertheater, alles vergeblich. — Novitäten, Maretzek's „Hamlet". — Mandelzweig als Theaterdichter. — Personale: Dworzak, Delle, Fürth, Tomaselli und Bruckner; Bielcziczky, Pischek, Josefine Michalesi, Capellmeister Schmidt, Sinetti, Delle. Eppert, Mad. Wassowitsch. Gäste: Ulram, Korner, Nestroy &c. — Thiel's Ausgang).

Unter den Concurrenten um das Theater ging der sächsische Hofschauspieler Wilhelm Thiel als Sieger hervor. Als Künstler bei uns durch seine fünfjährige Thätigkeit wohl angeschrieben, besaß er auch „eine ihn vor anderen Schauspielern auszeichnende Bildung" und gehörte „in allen Beziehungen zu den Besseren seines Standes". Er konnte sich sogar der Mitgliedschaft des Burgtheaters rühmen. Seine Wahl wurde von der öffentlichen Meinung mit Beifall aufgenommen. Daß er kein Vermögen besaß, das hatte er mit den übrigen Bewerbern gemein, er fand jedoch seinen Bürgen und berief sich auf einen reichen Onkel in Sachsen. Der Bürge war für die Gemeinde ein Nothanker, und der reiche Onkel, der war — in Sachsen.

Das Fehlen einer genügenden finanziellen Grundlage hatte bei Thiel vom ersten Quartal an Schwierigkeiten hervorgerufen, die mit der Zeit einen immer ernsteren Character annahmen. Thiel kam aus seiner Bittstellerei um Zuwartungen und Pachtermäßigungen gar nicht heraus.

Er hatte tausend Entschuldigungen für seine Zahlungs-unfähigkeit; bald war es ein Circus, der ihm das Publicum abzog, dann wieder die „eröffneten Lustfahrten“ auf der im Sommer 1839 in Betrieb gesetzten Eisenbahn, dann wieder die häufige Anwesenheit von fremden Künstlern und Musik-banden, die sich in öffentlichen Localen producirten. Anderer-seits war er mit noch mehr Versprechungen zur Hand, die aber alle unerfüllt blieben, wodurch er sich schließlich auch um den letzten Rest jedes Vertrauens brachte.

Thiel hatte mehrere Rettungsversuche gemacht, um aus seiner bedrängten Lage einen Ausweg zu finden und konnte sich hierin nicht über Mangel an Bereitwilligkeit der Be-hörden beklagen.

Vor Allem verlangte Thiel und erhielt auch die Be-willigung zur Einführung eines monatlichen Abonnements für die ganze Zeit seines sechsjährigen Pachtcontractes. Unter Schmidt ward von diesem Monatsabonnement nur ausnahmsweise Gebrauch gemacht. Es war dies eine Nothmaßregel, um Thiel gleich im Anfang ein ausgiebiges Abonnement zu ermöglichen. Doch rächte sich diese Ein-richtung bitter in der Sommerszeit. Und zwar gleich in der nächsten. Denn Thiel trat nach wenigen Monaten schon an die mährischen Stände mit dem Ersuchen heran, „die Hälfte der für ihn aus der Theatercassa unerschwing-lichen Gagen der ersten Sänger und Sängerinnen zu über-nehmen.“ Der jährlich zu leistende Beitrag hätte sich auf 2500 bis 3000 fl. beziffert. Trotzdem daß Thiel auf die „Theatralbeiträge“ der Stände in Prag, Graz, Linz, Lem-berg hinweisen konnte und der Gouverneur Ugarte das Ansuchen des Directors unterstützte, ward er von den Ständen zurückgewiesen.

Ein nicht unglücklicher Gedanke war es, die Vor-stellungen in böhmischer Sprache auszunützen. Bisher wurden dieselben Abends abgehalten. Eine reguläre Ein-schränkung der deutschen Vorstellungen ward versucht, war aber auf die Dauer nicht gut möglich, und so verfiel Thiel auf die Nachmittags-Vorstellungen. Seit dem Juli 1838 waren dieselben eingeführt, und zwar Anfangs alle

Montage von 4 bis 6 Uhr, vom September aber alle Sonntage.

Im Jahre 1840 ergriff Thiel die Idee eines Sommertheaters. Auch dazu erhielt er die Erlaubniß und errichtete im nächsten Jahre ein solches „nächst dem Badhauslocale im Schreibwald“. Die Scenerie bildeten Bäume und Baumlauben ganz artig zusammengestellt. Aber der Himmel hatte kein Einsehen, und seine grauen Soffiten goßen unendlichen Regen auf Schauspiel und Publicum, das Unternehmen wurde zu Wasser. Thiel mochte auch gegen die Entfernung Bedenken hegen, er zog kein zweites Mal nach dem Schreibwald. Dafür erhielt er im April 1842 die Bewilligung zur Errichtung eines Sommertheaters „zwischen der ersten und zweiten Allee auf der Wiese im Augarten“. Noch hoffte man Thiel damit auf die Beine zu helfen, aber vergebens, die traurigen Zustände unseres Theaters sanken immer tiefer. Thiel kam aus den Geldverlegenheiten gar nicht heraus und mußte das Theater zu Ostern 1843 verlassen. Es war ihm in letzter Stunde noch möglich geworden, seinen finanziellen Verpflichtungen gegenüber der Commune fast durchwegs nachzukommen.

Thiel brachte eine Reihe von Opern, die sämmtlich noch heute nicht antiquirt sind, so Donizetti's „Liebestrank“ (30. October 1837), „Belisar“ (5. Juli 1838) und die „Lucretia“, letztere zuerst löffelweise, d. h. immer nur den zweiten Act, endlich am 15. März 1843 total, und obendrein verwandelten sich unsere Sänger in Italiener und sangen die Oper in der Originalsprache. Adam's „Postillon von Lonjumeau“ knallte zum ersten Male am 4. October 1837 los, und unsere deutsche komische Oper ließ sich nicht spotten und sandte als Vertreter ihres liebenswürdigen Componisten Lortzing seinen „Czar und Zimmermann“ am 21. Februar 1842 und den „Hans Sachs“ am 5. December desselben Jahres. Der Riese Meyerbeer aber war durch seine bedeutendste Schöpfung, „Die Hugenotten“, vertreten, die am 14. December 1839 (um fünf Tage früher als in Wien) ihren Einzug hielten. Die damalige Censur gestattete nun freilich nicht den Originaltext, das religiöse Motiv mußte ecrasirt und dafür ein politisches

eingesetzt werden. Auch wurde Frankreich als Schauplatz mit Italien vertauscht, und so verwandelten sich die „Hugenotten" in die „Ghibellinen von Pisa"; natürlich ward auch „Marcell" gehindert, den Luther'schen Choral: „Eine feste Burg" (doch nicht blos des Anachronismus wegen) anzustimmen. Eines talentvollen Brünner Kindes, des damals noch nicht 20jährigen Max Maretzek (so schreibt er seinen Namen) Oper „Hamlet" kam am 14. November 1840 zur ersten Aufführung und erscheint öfters noch am Repertoire. Hier möge auch gleich Titl's reizende Musik zum „Zauberschleier" ihren Platz finden; vor 20 Jahren hätte das noch ruhig als Oper erscheinen können, was sich jetzt bescheidentlich als „Zauberspiel mit Musik" einführen mußte. Diese überaus günstig aufgenommene Feerie war Thiel's Abschied von Brünn.

Die Zeit der großen Tragödien ist in Deutschland vorüber. Halm's und Gutzkow's Helden, die keine großen, sondern weiche Regungen erzeugen, durchziehen das Repertoire. Des Ersteren „Imelda Lambertazzi" — mit der Rettich in der Titelrolle — kam im Jahre 1839, sein „Sohn der Wildniß" unterm 5. November 1842 auf die Bühne. Gutzkow eröffnete die Serie seiner Stücke mit „Werner" 1840, ihm folgte 1842 „Richard Savage." Von älteren Dichtern können noch Raupach's Schauspiel: „Die Schule des Lebens" (1837) und Grillparzer's Lustspiel: „Weh dem, der lügt" im Jahre 1842 als Novitäten genannt werden. Scribe's meisterhaftes Lustspiel: „Ein Glas Wasser" ging am 11. December 1841 und desselben Dichters „Fesseln" am 9. Mai 1842 in Scene. Bauernfeld'sche Stücke wurden, ohne besonderes Aufsehen zu erregen, mehrfach gegeben.

Im Gebiete der Posse hatten sich unser Landsmann Hopp mit seinem überdrastischen „Hutmacher und Strumpfwirker" 1837, Nestroy mit einem seiner unverwüstlichsten Werke, „Einen Jux will er sich machen", am 18. August 1842 eingestellt. Einen Erfolg, der mit dem dieses Stückes wetteiferte, erzielte im folgenden Jahre die Schikh'sche Posse: „Die Hammerschmiedin von Steiermark."

Aus dem Jahre 1841 möge noch „Der historische Lustspielabend" Erwähnung finden, wie das gleiche Arrangement dreißig Jahre und darüber später heißt, diesmal unter dem Titel: „Die Posse aus vier Jahrhunderten" veranstaltet. Gegeben wurde von Hans Sachs: „Das heiß Eysen", von Ayer: „Die ehrlich Beckin mit ihren drei vermeinten Liebsten", von Mylius: „Hanswurst, Doctor nolens volens", von Bäuerle: „Die schlimme Liesel."

Eine nicht zu verachtende locale Kraft bildete Seraphin Mandelzweig, der in den Vierziger-Jahren durch geschmackvolle Bearbeitungen guter Stücke aus dem Französischen und Englischen unserem Repertoire manche schöne Aushilfe bot. Wir nennen nur einige: „Der Fächer", „Die Nichte", „Qui pro quo", „Die Memoiren des Teufels", welches letztere Stück als einer seiner Haupttreffer bezeichnet wurde.

Der Gesammt-Character des Repertoirs, wofern es nicht durch eine Novität oder ein Gastspiel belebt ist, sinkt ins Unbehilfliche, Unbedeutende. Die Art der Wiederholungen, sei es von neueren besseren Stücken, sei es von uralten Sonntags-Comödien, legt schweres Zeugniß für die Rathlosigkeit der Direction ab.

An guten Kräften war unter Thiel's Direction zu verschiedenen Zeiten mancherlei Bemerkenswerthes vorhanden.

Dworzak blieb der Bühne erhalten, er hatte ihr auch dann noch nicht ganz Valet gesagt, als er mit Beginn der Vierziger-Jahre Regenschori am Petersberg geworden; gerne half er zuweilen aus und fand immer ein dankbares Publicum. An Delle. Fürth hatte Thiel eine ganz vorzügliche, aber kostspielige dramatische Sängerin, darum verzichtete er auf sie nach einem Jahre, und statt ihr trat die Tomaselli wieder ein, die auch an der Bühne verblieb, als sie in späteren Jahren nicht mehr den hochdramatischen Gesangspartien gewachsen war. Delle. Bruckner, eine ebenso stimmbegabte als talentvolle Sängerin, war für Thiel's spätere Zeit von ausschlaggebender Bedeutung. Auch mit dem Tenor durfte sich Thiel hören lassen. Bielczicky hieß der junge blonde Mann mit der hellen sympathischen Stimme, der unser erster „Alamir" und „Raoul"

gewesen und im Jahre 1840 einem Ruf an die Dresdner Oper folgte, wo er neben dem grandiosen Tichatschek in Ehren aufgenommen wurde.

Ferner wurde unter Thiel, wie schon mehrmals und auch in Zukunft öfter noch, das Brünner Theater der Ausgangspunct für eine künstlerische Kraft ersten Ranges. Der berühmte Baritonist Johann Pischek begann hier seine Sängercarrière. Ein geborener Böhme (aus Mscheno) hatte er in Prag im Jahre 1835, noch nicht einundzwanzigjährig, sein erstes Debut als „Orovist“ in der „Norma“, und zwar ganz anständig, abgelegt. Aber Künstlercabalen brachten es zu Wege, daß er ganz zur Seite geschoben wurde. Er trat von der Bühne zurück und wollte seine unterbrochenen juridischen Studien fortsetzen, was ihm abgeschlagen wurde. Da ging er hinaus auf's Land, um ein kleines Gut seiner verstorbenen Mutter zu übernehmen und es zu bewirthschaften. Aber da duldete es ihn nicht. Er versuchte bei verschiedenen Bühnen unterzukommen, vergebens. Nicht einmal eine Choristenstelle an der Wiener Oper konnte er erlangen. Opernsänger zu werden, war ihm verwehrt, Beamter zu werden, dazu konnte er sich nicht entschließen, so machte er sich schwermüthig zurück auf den Weg zu seinem Vater auf ihr gemeinsames Gut. Da — es war im Winter — hatte er das Unglück, sich bei einem Sturz vom Schlitten den Arm zu brechen. Das geschah zu Rzeczkowitz, und Pischek mußte in dem nahen Brünn Heilung suchen. Hier trat der kaum Genesene Ende Februar 1838 einmal im Theater auf und sang seines Liederliebling's Proch „Lied an die Sterne.“

Pischek verblieb in Brünn, wo er in musikalischen Kreisen Aufnahme gefunden. Der Baritonist der Oper hatte unmittelbar vor einer Aufführung der „Puritaner“ Reißaus genommen; in seiner Verlegenheit wandte sich der Director an Pischek, von dem er erfahren, daß er eine Reihe von Partien einstudirt „am Lager“ habe, ob er nicht die Rolle des „Richard“ singen wolle. Pischek sagte zu und sang auch am 5. April nach einmaliger Probe den „Richard“ unter stürmischem Beifall. Der Director schloß sofort mit dem Künstler ein Engagement ab, das ihn auf ein Jahr

an Brünn fesselte. Von diesem Tag an war Pischek's Glücksstern im Aufgang. Der süße Schmelz seiner gleichwohl vollen, metallreichen Stimme, die vollendete Gesangskunst, die ihm die zartesten Nuancen, wie die brillante Bravour mit Leichtigkeit ermöglichte, und die wahre, tiefe Empfindung, die seinen Gesang beseelte, das bildete Pischek's Künstlercapital, das schon bei seinen Brünner Anfängen bedeutungsvoll zu Tage trat. Außer dem „Richard“ sang er den „Jäger“ im „Nachtlager“, „Justinian“ im „Belisar“, „Orovist“ in der „Norma“, „Rudolph“ in der „Nachtwandlerin“ und den „Waldenburg“ in der „Unbekannten“. Seine Arie in der letztgenannten Oper: „Komm' mit mir, Du Arme“ rief immer einen Rausch sanften Entzückens hervor. Im Jahre 1839 ging er nach Wien ans Josephstädter Theater, 1840 nach Frankfurt, wo er unter Guhr's vorzüglicher Leitung seine vollständige Ausbildung erlangte, und im Jahre 1844 auf ein Gastspiel nach Stuttgart, wo er sofort „auf des Königs ausdrücklichen Wunsch lebenslänglich engagirt wurde.“

Pischek, Dworzak, Bielczicky und Tomaselli, das war kein zu verachtendes Quartett, und doch schwindet bald sowohl wegen der geringen Abwechslung im Repertoire, wie wegen des saloppen Ensembles die Theilnahme des Publicums an den Opern. Zeitweilig war der Personalstand so lückenhaft, daß eine Oper nur mit Gästen möglich gewesen, oder die Debuts gelangen so unglücklich, daß einmal ein Dutzend Sängerinnen hintereinander als unbrauchbar zurückgewiesen wurde, bis die rechte kam: Mad. Josephine Michalesi.

Die musikalische Leitung lag in sicheren Händen. Hnogil war im Jahre 1839 wieder zurückgekehrt, 1841 trat er in zweite Linie, und der Operncomponist G. Schmidt (derzeit Hofcapellmeister in Darmstadt) übernahm seine Stelle. Er unternahm es unter Anderem, Weber's „Oberon“ wieder nach zwölfjährigem Schlummer aus dem Theaterarchiv zu wecken.

Im Schauspiel arbeitete sich Sinetti zu seiner eigentlichen Bedeutung empor, an Darnaut gewann die Direction eine tüchtige Heldenkraft, wieder ein Moritz

erringt sich allgemeine Beliebtheit sowohl im Helden- wie im Characterfach, sein „Bolingbrocke" im „Glas Wasser" ist eine sehr gelobte Leistung. Einem künftigen Brünner Director, Balvansky, rühmte man glückliche Masken und gute, wenn auch etwas „derbe" Characterisirung nach. An Zöllner gewann ferner die Direction einen prächtigen Komiker, an Delle. Eppert eine äußerst beliebte Naive, an Frau v. Wassowitsch in letzter Zeit eine Heldin von guter Schule und Temperament. Jedoch es machte sich dieselbe Erscheinung geltend, wie bei der Oper. Thiel hatte Schauspieler, aber kein Schauspiel, es fehlte das vereinigende Band, der Kunstverstand, die Energie und die Oeconomie.

Unter den Gästen ragt der weltberühmte Bassist Staudigl hervor, der unendlichen Enthusiasmus erregte. Am Schluß des ersten Gastspiels im Sommer 1838 gab's einen Lorbeerkranz, der ihm aufs Haupt gesetzt, ein Gedicht, darin er gepriesen, und eine feierliche Serenade, die ihm vor seiner Wohnung gebracht wurde. Staudigl zeigte sich nicht blos als Opernsänger, sondern auch in seiner unerreichten Kunst des Balladenvortrages. Die berühmte Sabine Heinefetter, die Protectrice Pischek's in Prag, wie die Hassel-Barth, gaben im Jahre 1841 Proben ihrer seltenen Künstlerschaft. Der ausgezeichnete Tenorist der Wiener Oper, Erl, wurde durch seine Gastspiele eine Hauptstütze unseres Opernrepertoires. Ulram, der in Dresden unter dem alten Mikſch seinen Unterricht abgeschlossen hatte, kehrte im Jahre 1840 und später in seine Vaterstadt zu triumphreichen Gastspielen zurück. Jenny Lutzer eröffnete im Juni 1840 ein kurzes Gastspiel. Die Walzerkönige Strauß und Lanner gaben im Theater im Beginne der Vierziger-Jahre Academien.

Auch der Großmeister deutschen Heldenspieles, Eßlair, erschien noch einmal im Jahre 1838 und errang trotz seines Alters wiederum seltene Erfolge. Die Kritik nennt ihn im Geschmacke der damaligen Zeit „eine großartige Palmyraruine im Scheine der Abendröthe." Demoiselle Denker brachte sich im Jahre 1838 in liebe Erinnerung. Wilhelmi, der im komischen Fach zur vollen Größe gewachsen war, kam 1838 und spielte seine brillantesten Rollen, wie in

Töpfer's „Gefährliche Tante" 2c. Auch Korner ließ sich im Jahre 1841 wieder sehen.*) Zwei ganz verteufelte Kerle gaben sich hier im August 1842 ihr Rendezvous: Hopp, ein geborner Brünner, der Verfasser so mancher pudelnärrischen Comödie, wie des schon genannten „Hutmacher und Strumpfwirker", des „Pelzpalatin und Kachelofen" 2c., und Nestroy, die in dem „Talisman", „Einen Jux" von dem Letzteren auftraten und maßlose Heiterkeit hervorriefen. Nestroy kam oft und gerne nach Brünn.

Director Carl kam im März 1843 von Wien herein und trat einmal auf zum Besten des wohlthätigen Männervereines; nach Art der großen Virtuosen von damals spendete er selbst auch einen namhaften Geldbetrag diesem Unternehmen.

Die Gastspiele sind damit keineswegs erschöpft, denn Schmidt's Beispiel blieb typisch für die folgenden Directoren, aber es lag uns vorzüglich daran, nur die neuauftauchenden characteristischen Persönlichkeiten daraus hervorzuheben. Freilich, die Acrobaten, Escamoteure, Improvisatioren, die Circusdarstellungen und Elephantenkünste sind auch nicht ohne sehr characteristisches Relief.

Thiel zog, nachdem er Brünn verlassen, in immer kleinere Städte, schließlich finden wir ihn in den Landstädten Mährens, wo er eine der „besseren" Gesellschaften hielt. Er starb, nachdem er den ganzen Jammer eines wandernden Directors durchgekostet, verarmt im Brünner Siechenhause. So hatte Felix Kurtz nach einem Jahrhundert seinen Nachfolger gefunden.

---

*) Er wurde 1844 an der Burg engagirt, wo er in der Tragödie eine gute Kraft bedeutete. Er starb 1866.

XII.

Josef Glöggl (1843—1849).

(Die Redoute. — Das Programm des neuen Directors. — Die Druiden im Frack, Rücksichtslosigkeit. — Repertoire, Preisstück. — Personale; Louise Michalesi, Mad. Fließ-Ehnes und Kunsti-Hofmann. — Gäste. — Umschwung in den Anschauungen. — Vorübergehender Rückschlag. — Die Kritik).

Der Widerstand Schmidt's hatte die Anschauungen der Commune über den Nutzgenuß des Theaters erschüttert, Thiel's unglückliches Regiment aber hatte sie kleinlaut gemacht, und es wurde wieder einer jener raschen, aufräumenden Entschlüsse gefaßt, denen wir schon öfter begegnen konnten, die aber gewöhnlich auf halben Wege stehen blieben, da selbst dies schon weit genug gegangen war.

Bisher war der Theaterpächter zugleich Inhaber des Redoutensaales, und dieser mit seinen Redouten, Bällen &c. bildete für ihn oft eine regelmäßigere Einnahmsquelle als das Theater. Die Commune entschloß sich darum kurz, das Theater einem passenden Director unentgeltlich zu überlassen, den Redoutensaal jedoch an den Meistbietenden zu verpachten. Sie verlegte sich anfangs mit ihren sanguinischen Hoffnungen ganz nach dieser Richtung, wobei sie aber die vielfach gegen ehedem veränderten Zeitverhältnisse übersah. Schmidt hatte während seiner ersten Directionsführung mit den Redouten glänzende Geschäfte gemacht, denn er erhielt eine Ermäßigung des Eintrittspreises auf einen Gulden zugestanden; damit wurde dies exclusive Vergnügen der besseren Kreise ein Gemeingut der mindern und mindesten Gesellschaft, die denn auch in hellen Haufen heranströmte, um sich nach Art der noblen Leute zu unterhalten. In dem Maße, als die Handwerker der Stadt und die Bauern von Kumrowitz die Gäste der „Guldenredouten" wurden, verschwand jedoch das ehemalige Stammpublicum, und der Niedergang der Redoute war damit zur Thatsache geworden, der auch in den späteren Jahren, als nach erfolgter Renovirung des Saales die Eintrittspreise wieder erhöht wurden, nicht mehr gesteuert werden konnte. In den neu hergerichteten Saal gingen weder die Einen

noch die Anderen hinein. — Schließlich hatte aber die Commune zu ihrer künstlerischen Wahrscheinlichkeitsrechnung wieder das Vertrauen verloren, und man beschloß, das Theater, den Saal und die Wohnung wie bisher, einem Director zu überlassen, jedoch das Theater unentgeltlich, das Andere gegen einen Pachtzins von 600 Gulden C.-M. Dieser Eine war Josef Glöggl, Theaterdirector in Znaim. Wie ehrlich aber die Commune es mit den 600 fl. meinte, ist daraus ersichtlich, daß sie ein Mehranbot Glöggl's refusirte.

Glöggl hatte eine ziemliche Directionspraxis hinter sich, die er in kleineren Städten gesammelt hatte. Er war auch allerorten in Ehren bestanden. So konnte man sich auf geordnete öconomische Verhältnisse gefaßt machen; nur stand zu befürchten, daß die Einschränkung auch das künstlerische Gebiet streifen würde. Und nicht mit Unrecht hegte man diese Furcht, denn Glöggl fing mit knappen Mitteln an. Da er aber den festen Entschluß hatte, in dem Maße, als sich seine Kräfte steigern würden, den Anforderungen des Publicums nach Möglichkeit gerecht zu werden, so ward er gegenüber allen Vorstellungen taub bis zum Hohn. Er zahlte pünctlich, ließ sich aber durch und in Nichts beirren. Seine Unerschütterlichkeit characterisirt wohl nichts besser als ein Vorgang, der, so wahr er ist, heute fast märchenhaft klingt. Glöggl besaß nicht ausreichend Costume. Er mied drum Stücke, die ein solches forderten. Um dem Publicum aber den Genuß der ernsten Opernmusik nicht entgehen zu lassen, kündigte er einen Opernabend mit Fragmenten aus „Norma", „Belisar", „Zauberflöte" 2c. an. Der Abend der Aufführung kam heran, und als der Vorhang aufging, erblickte das Publicum den Chor der Druidenpriester — im schwarzen Frack und zierlicher rother Cravate. So sah im Anfang Glöggl's Heroismus in der heroischen Oper aus. Die Frau Directorin aber stand zu Hause an der Spitze eines Viertelhunderts emsig thätiger Garderobearbeiter, die kunstgewandte Scheere handhabend, damit der mangelnde Fundus in kürzester Zeit zu Stande gebracht werde.

Glöggl war gegen die Schauspieler hart bis zur Rücksichtslosigkeit. Streifte er durch seine Weise jedoch auch das

Publicum, dann wurde er durch die ausbrechenden Instincte des letzteren in nachdrücklichster Weise zur Umkehr gezwungen. Durch eine unerhörte Affiche hatte er eine Sängerin compromittirt und dabei die Grenze des Zartgefühls gegen das Publicum überschritten. Eine gräuliche Katzenmusik im Theater war der Lohn, Glöggl wurde auf die Bühne herausgepfiffen, geschrieen, getrompetet, bis er coram publico Abbitte leistete.

Unter Glöggl fanden zwei Neuerungen Thiel's ihren Abschluß: die Vorstellungen in böhmischer Sprache und das Sommertheater. Die ersteren wurden von Glöggl nach Verlauf des Sommers, während dessen sie ohnehin wegfielen, nicht wieder aufgenommen, die Arena aber ward, nachdem sie 1843—1845 ihre Dienste geleistet, aufgelassen und abgetragen.

Glöggl's Repertoire erweckt durch die solide Mannigfaltigkeit, sowie durch die Zahl und Beschaffenheit seiner Novitäten vielfaches Interesse. In der Oper dominirte Donizetti; zwei ernste Opern: „Linda von Chamounix" (28. December 1844) und „Marino Falieri" (3. März 1845), sowie zwei komische Opern: „Marie, die Tochter des Regiments" (10. August 1843) und der mit außerordentlichem Beifall gegebene „Don Pasquale" (7. Februar 1845) waren zu den bereits landesüblichen hinzugewachsen. Lortzing's „Wildschütz" (1848) zeigte den frischen, fröhlichen Componisten vom Neuen im schönsten Licht. Von berühmten Franzosen war Auber durch „Die Sirene" (1844), Halévy durch „Die Musketire der Königin" (1847) vertreten. Außerdem sind zwei neue schöne Nachblüthen zu verzeichnen: Balfé und Flotow, jenes, des italienisirten Engländers, „Haimonskinder" fanden am 4. October 1845, „Die Zigeunerin" am 15. Mai 1847, dieses, des französirten Deutschen, „Alessandro Stradella" am 3. Jänner 1846 und „Martha" in den Sommermonaten des Jahres 1848 ihren Weg auf unsere Bühne. Im gleichen Jahre bürgerte sich Italiens neuester Repräsentant Verdi mit seinem „Ernani" ein.

Im Schauspiel ist die erste vollständige Aufführung von Goethe's „Faust" (erster Theil) am 10. Februar 1845 zu nennen. Gutzkow bleibt weiterhin beliebt, Bauern-

feld, dessen „Deutscher Krieger“ am 7. Juli 1845 die erste Aufführung erlebt, wirkt anziehend, Laube wird durch „Monaldeschi“ im Jahre 1843, Immermann durch „Andreas Hofer“ im December 1848 und Mosenthal durch „Deborah“ am 10. Februar 1849 bei uns eingeführt. Papa Benedix wirft seine glücklichsten Lustspiele auf den Bühnenmarkt und Kaiser's gemüthreiche Possen treten neben Nestroy's Sachen mit schönen Erfolgen auf.

Auf daß die 200jährige Gedächtnißfeier des Abzuges der Schweden von Brünn im Jahre 1845 auch auf der Bühne würdig begangen werde, hatte Glöggl Preise für ein patriotisches Volksstück, — der erste betrug 20 Ducaten, — ausgeschrieben. Unter den concurrirenden Stücken wurde von der Preisrichter-Commission, bestehend aus den Herren Jos. Carl Lauer, Redacteur der „Brünner Zeitung“, dem bekannten Kunsthistoriker E. Hawlik und dem Redacteur der „Moravia“, Joh. Ohéral, das historische Schauspiel „Der Treue Macht“ von Dr. Selinger, Professor an der orientalischen Akademie in Wien, als das gelungenste erkannt und ihm der erste Preis zugesprochen. Es gelangte am 15. August zur erstmaligen Aufführung und erlebte am 17. August noch eine Wiederholung.

Glöggl hatte an Sängern und Schauspielern manche gute Erbschaft angetreten. Frau v. Wassowitsch, die Herren Balvánsky und Sinetti verblieben im recitirenden Schauspiel, Frau Michalesi in der Oper. Letztere hatte ihre Tochter Luise Michalesi im Gesang herangebildet und sie auf der Bühne eingeführt. Sie betrat dieselbe zum ersten Male als „Elvira“ im „Don Juan“ im Jahre 1843. Die vortrefflichen Stimmmittel, die gute Schule der Mutter und das rasch sich entwickelnde Talent der sehr jungen Dame ermöglichten ihr bald, erste Partien, wie den „Romeo“ und „Fidelio“, mit unbestrittenem Erfolg zu singen. Mutter und Tochter wirkten gemeinschaftlich, bis Frau Michalesi im Jahre 1846 am 25. December starb. Sie war auch als Gesangmeisterin sehr geschätzt, und ihre Schülerinnen erhielten durch ihre Leistungen das Andenken an sie in allen Ehren. Luise verblieb bis 1847 in Brünn, worauf

sie einem Rufe nach Hamburg Folge leistete. An Madame Fließ-Ehnes hatte Glöggl eine vortreffliche Coloratursängerin gewonnen, die in den letzten Jahren eine gleiche Nachfolgerin in Frau v. Kunsti-Hofmann (unsere erste „Martha") erhielt. Eine durchaus gediegene Baßkraft war Schiffbenker.

Im Schauspiel erwarben sich der Heldenspieler Burggraf und der Komiker Riener viele Sympathien. — Als Bühnen-„Veteranin" erscheint noch zuweilen Demoiselle Tilly.

Die Galerie der Gäste weist mehrere neue, hervorragende Erscheinungen auf, so den König aller Bassisten, Formes, von der Wiener Hofoper im Jahre 1846; in demselben Jahre kam auch Madame Haizinger von der Burg, wo sie 1845 engagirt worden, zum Gastspiele nach Brünn. Der Komiker Franz Treumann gastirte zum ersten Male im Jahre 1847. Auch Darnaut kam während seiner einjährigen Burgtheater-Laufbahn (1845—46) zum Oefteren herüber.

Die Zahl der Virtuosen-Gastspiele mehrt sich, außer den schon bekannten Größen erscheinen das Geigerschwesterpaar Milanollo (1843), der Claviervirtuose Dreyschock (1846), der Violinspieler Laub (1846) und die gepriesenste aller Pianistinnen, Clara Schumann (Jänner 1847).

Als Glöggl's Zeit abgelaufen war, bewarb er sich vom Neuen um den Pacht, aber man wollte ihn nicht mehr. Man konnte nicht mit ihm streiten, aber man grollte ihm. So packte er seinen Gewinn zusammen und zog von Brünn. Er hatte mit geschäftskluger Hand mehr erworben, als man für wünschenswerth hielt, und darum wollte man es mit einem neuen Manne versuchen.

An Beweisen weitgehender Sparsamkeit in Theaterangelegenheiten hat es seitens der Commune nie gefehlt; um so freundlicher sticht die durchgreifende Renovirung des Hauses im Jahre 1844 hervor und man könnte sie als ein günstiges Zeichen des Umschwunges ansehen, der in den Anschauungen der Stadtväter vor sich gegangen. Die Commune ließ es sich ein schönes Stück Geld kosten, und es berührt ordentlich wohlthuend, wenn man unsere Gemeinde-Reprä-

sentanten in Berathung findet mit Fachmännern über die geschmackvollere Decorirung des Zuschauerraumes. Man gab den Draperien an den Logenfriesen den Vorzug vor den Goldrosetten, als man erfuhr, daß diese Verzierung schon eine veraltete sei, und entschied sich statt der blaßrosa Tapeten für das Logeninnere für grüngestreifte, sowohl da sie mit dem Weiß und Gold des äußeren Schauplatzes bestens harmoniren würden, als weil Rosatapeten die Gesichtsfarbe der Logeninsassen gelb erscheinen ließen. Glöggl mußte sich für die Zeit der Restaurirungsarbeiten im Redoutensaale ein Noththeater aufschlagen, wenn er nicht ganz feiern wollte.

Doch blieb auch ein vorübergehender Rückschlag nicht aus. Es waren in den Jahren 1831—46 im Ganzen 33.877 Gulden C.-M. Kosten für das Theater und den Redoutensaal erwachsen, die aus den Eingängen gerade zur Hälfte gedeckt werden konnten. Das machte einige bedächtige Leute noch bedächtiger, und sie traten mit einem Vorschlag hervor, der sich bereits vor zwanzig Jahren einmal flüchtig an die Oberfläche gewagt hatte: des Theaters sich im Verkaufswege an einen Privaten gänzlich zu entäußern. Da sich für alles auf der Welt Gründe auftreiben lassen, so wurden auch dafür welche gefunden, aber das Ganze war nichts wie ein mißglückter Putsch geblieben, entsprungen den frommen Wünschen Einzelner; in wenig Monaten darauf dachte man gründlich anders.

Die Journale Brünns standen dem Theater gegenüber, das doch in jenen Jahren eine das gesammte gesellschaftliche Leben überragende Stellung einnahm, in einem sehr problematischen Verhältniß. Die „Brünner Zeitung", die in den Dreißiger-Jahren einige schwerfällige Besprechungsversuche machte, gab dieses Geschäft baldigst wieder auf und begnügte sich in ihren besten Tagen mit der regelmäßigen Angabe des Tagesrepertoires. In den Vierziger-Jahren verzichtete sie auch auf diese Unterstützung, und es erscheint manche gute Novität am Theater, von der die „Brünner Zeitung" auch nicht einmal die kleinste Notiz kennt. Die „Moravia", sonst ein hochachtbares Unternehmen, kommt auf dem Gebiete der Theaterkritik nicht über Anläufe hinaus. Die Referenten

wechseln wie die Schildwachen ab, sehen sich aber in der Fruchtlosigkeit ihrer Bestrebungen ebenso ähnlich. Ein unausgegohrener, phantastischer Kopf, ein mageres, unsicheres Wissen, so treibt der Kritiker, zwischen Selbstgefälligkeit und Rathlosigkeit schwankend, sein Wesen. Schöngeistige Redseligkeit in schwülstig-orakelndem Ton, bei welchem sich der Verfasser Alles gedacht haben kann, woraus jedoch der Leser gar kein Verständniß gewinnt, muß für die Klarheit des Urtheils entschädigen, mitunter auch für die Wahrheit. Denn regulär entspringen, wenn nicht aus rigorosem Uebermuth, so aus getäuschten Hoffnungen verliebter, hungriger oder gar dichtender Referenten Angriffe und Animositäten, auch gegen die bedeutendsten Künstler, woraus dann ein Zwist zwischen Direction und Redaction entsteht, der zur Verschnupfung und schließlich zur Schweigsamkeit der letzteren führt. Es macht sich geradezu lächerlich, wenn man die Opiumvisionen über Bellini's längst abgespielte „Nachtwandlerin" oder die geheimnißvollen Velleitäten über Maretzek's „Hamlet" liest, dagegen Lortzing's „Czar und Zimmermann" mit der Bemerkung, daß diese Oper sich einer „sehr guten Aufnahme" erfreute, ein für allemal abgethan findet. Grillparzer's Name war durch seine glänzendsten Leistungen und die glänzendsten Vertreter derselben bei uns eingebürgert, trotzdem wird der Aufführung seines Lustspieles „Weh' dem, der lügt" mit keiner Silbe gedacht. So konnte die Kritik der damaligen Tage wohl drein-, aber nicht mitreden und hatte nicht im Entferntesten die Bedeutung, die sie erlangen kann und muß, sobald sich Wissen, Erfahrung und Character in ihr vereinigt. Das Publicum ging ruhig seiner Wege und steht in seinem Urtheil, das sich in dem vollen oder leeren Haus ausspricht, hoch über allerlei derartigen halbreifen Stylübungen.

XIII.

Anton Balvánsky (1849—1855).

(Ein frischer Luftzug. — Neue Theaterordnung. — Starke Concurrenz. — Gunst der Verhältnisse für den neuen Director. — Seine wunde Stelle. — Burghauser als Vertreter. — Repertoireverhältnisse. — Personale: Frau Auguste Versing, Frau Hofmann, Sabano, Therese Titjens, Anna Versing, Josefine Gallmayer, Rusa. — Gäste. — Balvánsky's Abschied).

Wüßte Jemand aus der Geschichte der damaligen Tage nicht mehr als aus den unaufgehelltesten Zeiten und Ländern unseres Erdballes, selbst die Acten unseres Theaters müßten ihm die Augen öffnen über den großen, weltbewegenden, fortreißenden Zug des Jahres 1848. Bei der Revision des Pachtvertrages traten die neuen Anschauungen zu Tage. Es heißt, „daß die Einwohnerschaft Brünns nach den zur Geltung gelangten Grundsätzen einer freisinnigen Entwicklung ihrer socialen und moralischen Zustände in dem unverkümmerten Genusse dieses Institutes für Erheiterung und Geistesbildung mit einem wohlberechneten Einflusse auf Verfeinerung der Sitten durch Weckung und Erhaltung echten Humanitätsgefühles möglichst vollständig erhalten und gesichert werde.“

Von etwaigen Opfern jedoch, zu welchen die Gemeinde entschlossen wäre, um ihrerseits diese schöne Position des Theaters zu stützen und zu festigen, ist vorderhand und auch späterhin keine Rede; man begnügte sich mit diesen allgemeinen politisch-socialen Gesichtspuncten.

Die Neuorganisirung des Gemeindewesens nach den Grundsätzen des Selfgouvernements, das Aufgeben seines bisherigen weitreichenden Einflusses von Seiten des Guberniums oder, wie es jetzt heißt, des Landespräsidiums auf die Leitung des Theaters, der allgemeine Umschwung in den Anschauungen der öffentlichen Meinung, das Alles mußte eine Umgestaltung der im Gebrauch stehenen Polizeivorschriften nothwendig machen. Wohl ist nach der neuen Theaterordnung vom Jahre 1850, die von nun an als Norm gilt, der Staatsverwaltung zur Pflicht gemacht,

„Religion, Moral und Ehre vor Angriffen zu schützen und Ruhe und Ordnung vor Störung zu bewahren und Uebertretungen der Strafgesetze hintanzuhalten“, woraus sich unschwer eine Reihe der schärfsten Consequenzen ziehen ließe; aber es werden dieselben nicht gezogen, der Kreis der Bewegung ist weiter und damit freier geworden. In einzelnen Erscheinungen findet man dagegen noch immer bedeutende Einschränkungen. So z. B. war im Anfang der Fünfziger-Jahre in Brünn die Aufführung von Schiller's „Räuber“ nur an Wochentagen gestattet. Und das war als eine Vergünstigung zu nehmen, da sonst das Stück im ganzen Lande Mähren verboten war. Die Geistlichkeit überwachte mit scharfem Auge das Theater; sie regte sich selbst bei ganz unscheinbaren Anlässen, ohne jedoch für die alten Forderungen, die selbst Kirche und Capelle von der Bühne ausschloßen, wieder einzustehen.

Die Gemeinde wollte ihren Reichthum an Erfahrungen aus den letzten zwei Directoraten zum Besten ausnützen. Sie hatte eine ziemlich zahlreiche Liste von Bewerbern, aus der sie wählen konnte. Den die Wahl traf, war Anton Balvánsky.

Balvánsky (eigentlich Metzger) erschien gegenüber seinen beiden Vorgängern als eine sehr vortheilhafte Acquisition. Ein tüchtiger, beliebter Schauspieler, der unter Thiel und Glöggl seine Proben bei uns abgelegt hatte, ein gewandter Regisseur, besaß er außerdem einen ansehnlichen Fundus und ein Baarvermögen von 8000 fl. C.-M. Er schlug drum alle Concurrenten aus dem Feld, selbst den Gemahl der berühmten Sängerin Stöckl-Heinefetter, einen ehemaligen Tänzer und Regisseur, damaligen Hausbesitzer, der die Mitwirkung seiner Frau während der ganzen Pachtzeit in der großen wie in der leichten Oper versprochen hatte und für eine dem europäischen Rufe seiner Frau würdige Umgebung zu sorgen sich verpflichtete. Bei Balvánsky erhöhte man wieder den Pachtschilling auf 1200 fl. C.-M. und noch eins, man stellte ihm Wien als Vorbild auf, indem man unter den Novitäten auch „eine ganz neue, in der Residenz beliebte Oper“ verlangte.

Die Gunst des Publicums war dem neuen Director in einer bemerkenswerthen Weise entgegengekommen und war ihm auch dann noch, als er sie schon auf harte Proben gestellt hatte, treu geblieben; Beweis dafür das bis auf vereinzelte Ausnahmen complete Logen- und Sperrsitz-Abonnement bis zum März des Jahres 1851. Die ersten zwei Jahre waren jedoch gerade seine verrufensten gewesen; späterhin als er sich das Vertrauen des Publicums verscherzt hatte, besserte er sich, doch von einer zufriedenen Stimmung konnte nie so recht die Rede sein. Man fand Manches schön, Etliches gut, aber man mußte am Einzelnen haften, wenn man loben wollte. Ebensowenig als der künstlerische Gesammteindruck, befriedigt der Einblick in das innere Getriebe bei Balvánsky's Regiment.

Man hatte an Balvánsky dieselbe Erfahrung machen können, wie an Thiel, daß ein guter Schauspieler und ein geschickter Regisseur zwei von einem richtigen Theaterdirector grundverschiedene Dinge sind. Es fehlte ihm „jene überragende intellectuelle Bildung, jene Biegsamkeit des Benehmens", die zur Leitung eines solchen Institutes erforderlich sind. War Balvánsky auch den Staatsbehörden gegenüber ein so vorsichtiger Mann, daß er noch immer um einen Schritt weiter ging, als der schärfste Censor hätte gehen können, im eigenen Haus verstand er es nicht, Ordnung und Disciplin zu wahren. Es gehört viel Tact und kluge Energie dazu, um das Volk der Schauspieler, dessen Kunst nur selten auf der Höhe seiner Selbstschätzung, seiner Empfindlichkeit und seines Eigennutzes steht, im Zaume zu halten, seine Leistungsfähigkeit auszunützen und es an das Institut zu binden. Balvánsky besaß dazu weder die nöthigen Erfahrungen, noch das gehörige Naturell. Das letztere war auch Ursache, daß er der Brünner Journalistik gegenüber Fehltritte beging, und diese, in ihrer Eitelkeit verletzt, arbeitete mit dem reichen, aber unrühmlichen Rüstzeug, das einer gehässigen Kritik zu Gebote steht, um sich an einem Director das Müthchen zu kühlen.

Balvánsky konnte sich in Zeiten, da seine Leistungen den Character des Strebens nach dem Bessern an sich trugen, durchaus nicht über die Ungunst der Gemeinde

beschweren. So ward ihm anstandslos zum Beginn der Wintersaison 1852 eine Erhöhung der Eintrittspreise, die seit zwanzig Jahren unverändert geblieben waren, bewilligt.*)

Mit Rücksicht auf den gesteigerten Gagenetat sowie auf die sonstigen Preisverhältnisse war dies ein correctes Zugeständniß; es verhinderte aber nicht länger als nur ein Jahr, daß die bei Balvánsky üblichen Pachtrückstände wieder auflebten.

Balvánsky überließ für das letzte Pachtjahr das Theater der Leitung des Carl Burghauser und übernahm die Theaterleitung in Graz. Dieser Schritt hatte das Gute im Gefolge, daß alle brauchbaren Elemente unserer Bühne richtig verwendet und erhalten wurden. Ein Aufschwung war am Ende einer Pachtung, an deren Verlängerung Balvánsky nicht dachte, nicht gut mehr möglich, auch forderte das neue Grazer Unternehmen manchen Zuschuß, der aus den Brünner Einnahmen bestritten wurde. Burghauser, ein langjähriger Theaterdirector in Mähren, ein gebildeter, tüchtiger Practicus, ein Mann von conciliantem Wesen, hatte die Genugthuung, daß er, der ehemalige Concurrent Thiel's, jetzt den Beweis liefern konnte, daß er es doch besser zu machen verstände, als man es ihm zugetraut hatte.

An hervorragenden Novitäten gibt es deren nicht zu viele. In der Oper konnten noch neue Sachen von Donizetti geboten werden, so „Die Favoritin" (17. November 1851) und „Don Sebastian" (24. Juli 1852). Meyerbeer's „Prophet", der von Paris aus mit gewaltigem Spectakel seinen Weltumzug hielt, ward mit sehr ansehnlicher Ausstattung am 23. August 1851 unter mächtigem Beifall zum ersten Male gegeben. Balvánsky war stolz auf diesen Erfolg und konnte es sein. Verdi's „Rigoletto"

---

*) Die Abonnementspreise stellten sich damals folgendermaßen:
Für eine Loge im ersten Rang ganzjährig 300 fl. von 240 fl. C.-M.
" " " " zweiten " " 250 " " 200 " "
Für einen Sperrsitz im ersten Parterre ganzjährig 60 fl. von 45 fl. C.-M.
" " " " zweiten " " 50 " " 40 " "

Die bisher übliche Eintheilung in Winter- und Sommer-Abonnements — letzteres lief vom 1. April bis Ende September und betrug die kleinere Hälfte des Preises — ward beibehalten.

kam im Beginne des Jahres 1853 (am 8. Jänner) zur Aufführung, Flotow's „Indra" am Ende desselben. Im Jänner 1854 erschien Halévy's reizende Oper „Der Blitz". Ganz flüchtig zeigte sich im Jahre 1851 Auber's „Des Teufels Antheil".

Im Schau- und Lustspiel konnte die Direction Freytag's hervorragendste dramatische Treffer „Graf Waldemar" (13. Jänner 1851) und „Die Journalisten" (19. April 1853) ausspielen. Mosenthal's „Sonnwendhof" (1854), Birchpfeiffer's „Die Waise von Lowood" (19. December 1853) brachten ihren Verfassern Ruhm. Töpfer's Lustspiel „Rosenmüllerund Finke" ging 1851 ein, „Rosa und Röschen" 1854, Gutzkow's „Uriel Acosta" (1849), „Königslieutenant" 1852, Benedix' „Das Gefängniß" 1851 und „Das Lügen", Hackländer's amusante Lustspiele „Der geheime Agent" 1851 und „Magnetische Kuren" 1852, Bauernfeld's „Krisen" 1853 über die Bühne. Frankreich schickte uns bedeutungsvolle Sachen: Scribe's, „Die Erzählungen der Königin von Navarra" und „Adrienne Lecouvreur" kamen im Jahre 1851 zur Darstellung, Girardin's „Lady Tartuffe" zum ersten Male 1853. Das prächtigste Lustspiel Shakespeare's: „Viel Lärm um Nichts" finden wir am 18. December 1852 als Novität angemerkt.

In der Posse und im Volksstück endlich sind Nestroy's schneidiger „Kampl" 1852 und Haffner's „Therese Krones" 1855 zu nennen, von denen sich namentlich das Letztere gut einbürgerte.

Aus den Verzeichnissen der darstellenden Kräfte spricht uns mancher Künstlername an, der eine ehrenvolle Vergangenheit bereits aufweist, mancher, dem eine an Erfolgen reiche oder gar glänzende Laufbahn beschieden. Da ist Frau v. Wassowitsch zu nennen, die uns wieder begegnet und während Balvánsky's Direction in Brünn verbleibt, ebenso Frau v. Kunsti-Hofmann im ersten Jahre; der Bassist Schiffbenker ist noch ein Jahr lang Mitglied, ebenso der Tenorist Erl von der Wiener Oper während einer Saison. Sinetti und Riener begrüßen wir wieder, in

späterer Zeit die Tomaselli als Frau Gallmayer.*) Im Jahre 1851 kam der Characterkomiker Rusa — in Raimund'schen „Partien" ein vortrefflicher Schauspieler — an die Brünner Bühne. Außer diesen Bekannten hätten wir dann Frau Auguste Versing, eine Schauspielerin „im höheren Sinne", wie den prächtigen Tenor Sabano zu erwähnen.

Unter denjenigen aber, denen die Zukunft gehörte, sind zu nennen: Die Sängerin Therese Titjens, eine gebürtige Hamburgerin, unsere erste „Bertha" im „Prophet", die von Brünn an die Wiener Hofoper engagirt wurde; dann Fräulein Anna Versing, die unter der Leitung ihrer Mutter die ersten Proben ihres Talentes ablegte; ferner die Tochter der Tomaselli, Josefine Gallmayer, die am 13. September 1853 als 16jähriges Mädchen ihren ersten theatralischen Versuch an der Brünner Bühne machte, der sie bis 1856 angehörte. „Die Marion", in dem Stückchen „Der preußische Landwehrmann", war ihre erste Rolle. Später sang sie als „Page Cherubin" in den „Hugenotten", debutirte als Tänzerin des „El Ole" — es war die Zeit des Pepitaenthusiasmus und der Pepitastücke — und creirte die „Therese Krones"**) mit schönem Erfolge. Ihre Ent-

*) † am 6. Juni 1857 in Brünn.

**) Die Kritik in den „Neuigkeiten" über diese Leistung ist voll Anerkennung, und da sie in Bezug auf die Zukunft dieser gefeierten Schauspielerin nicht ohne characteristische Züge ist, so wollen wir sie hier ansetzen: „Frl. Gallmayer hat mit der Rolle der „Krones" einen entschiedenen Sieg errungen, und ihre Leistung wirkte um so überraschender, da sie erst kurze Zeit der Bühne angehört und ihre Partie mit einer Sicherheit durchführte, wie sie selten bei einer routinirten Schauspielerin zu finden ist. Wir schwärmen zwar nicht für die Wahnsinnsscene im ersten Acte und wollen ihr auch nicht rathen, auf einen oder den andern gelungenen Versuch hin ins tragische Fach überzugehen, wir fanden jedoch diese Scene befriedigend, ausgezeichnet aber die Scene im zweiten Act, wo sie einen Theil des Leopoldstädter „durchhechelt", und so recht in ihrem Elemente war; denn ihr eigentliches Element bleibt immer das Heitere, Neckische, Schnippische, überhaupt das Derbkomische. Mit freudiger Theilnahme verfolgen wir die Entwicklung des schönen Talents und hoffen, sie werde das Fehlende noch nachzuholen und zu verbessern mit Eifer bestrebt sein. Fräulein Gallmayer wird daher vorzüglich dahin zu wirken haben, daß sich der Coupletvortrag ausdrucksvoller und deutlicher gestalte, daß sie alles Gezwungene und Eckige vermeidend, stets natürlich sei und nebstbei den eigentlichen Wiener Dialect sich vollkommen eigen mache."

wicklung überwachte als zärtlicher Bühnenvater Rusa, der zu ihren Erfolgen redlich sein Schärflein beigetragen. Josefine war ihm vom Herzen dankbar dafür. Als er sich vor Ostern 1855 als „Wurzel" im „Bauer als Millionär" vom Publicum verabschiedete, und sie als „Jugend" ihr „Brüderlein fein, einmal muß geschieden sein" zu singen hatte, da brach sie in einen Strom von Thränen aus, daß sie das Lied nicht mehr zu Ende singen konnte.

So haben die berühmtesten Wiener Localsängerinnen, Therese Krones und Josefine Gallmayer, an der Brünner Bühne ihre Laufbahn begonnen, und letztere errang einen ihrer ersten Triumpfe dadurch, daß sie ihre Vorgängerin darzustellen hatte.

Eine schauspielerische Persönlichkeit, die unter Valvánsky an die Brünner Bühne kam und ihr durch ein Jahrzehent angehörte, verdient aus mannigfachen Gründen einer besonderen Erwähnung. Es ist der Heldenspieler Emil Schmidt. Von schöner imposanter Gestalt, mit einem mächtigen Organ begabt, gehört er in seiner Spiel- und Lebensweise jener Gruppe von Schauspielern an, die durch die Namen Kunst und Reitzenberg characterisirt wird. Nicht blos seinen Bühnenleistungen, sondern auch seinem Auftreten im Leben verdankte er eine außerordentliche Beliebtheit. In den unruhigen Zeiten selbst mit ein wenig unruhig, machte er der Polizei viel Kummer, und sie hatte ein sorgsames Auge über seinem ganzen Gebahren. Leider untergrub die mit den Jahren zunehmende Neigung zum Trunk seine schönen Anlagen.

Unter den neuen Gästen treffen wir liebe Bekannte aus der Zeit, da sie noch unserer Bühne angehörten, so Fräulein Louise Michalesi, die später von Hamburg nach Dresden als erste dramatische Sängerin ging*) und Frl.

*) Sowie in Brünn, so hatte sie sich in Hamburg und Dresden — hier bei einem Gastspiele — theils aus freier Wahl, theils durch die Umstände veranlaßt, bei ihrem ersten Auftreten in der Rolle der „Elvira" eingeführt. Ihren Uebergang nach Dresden veranlaßte Meyerbeer, der sie zur ersten „Fides" daselbst ausersehen hatte und seinen „Propheten" nur unter der Bedingung nach Hamburg überließ, daß die Michalesi von dieser Bühne freigegeben würde. So zog sie im November 1849 nach Dresden, wo sie unter dem größten Bei-

Eppert als Mitglied des großherzoglichen Hoftheaters zu Darmstadt. Frau Kunsti-Hofmann brachte im Jahre 1854 ihre „Martha" und ihre „Lucretia" wieder in Erinnerung. Im vollsten Glanze seines Künstlerthums erschien Pischek als württembergischer Hofopernsänger.

Aus der Reihe der Gesangskräfte des Kärnthnerthor-Theaters in Wien, zogen über unsere Bühne: die ausgezeichnete dramatische Sängerin Frl. Jenny Ney — sie sang die „Alice" in „Robert", den „Valentin" in den „Hugenotten" und die „Norma" — im Jahre 1851; im Jahre 1852 kam Ellinger, ein Jahr später der poetischeste aller Tenorsänger, das Jamnitzer Kind Alois Ander und im Jahre 1854 der gewaltige Steger. Von allen Dreien bekam man den „Propheten" zu hören. In demselben Jahre führte sich Meister Beck als „Herzog" in der „Lucretia", als „Belisar", als „Carlos" im „Ernani" und als „Wilhelm Tell" bei uns ein.

Im Jahre 1851 zeigte sich der scharfe Characteristiker Friedrich Haase, damals am Friedrich-Wilhelmstädter Theater in Berlin, im Jahre 1853 der vortreffliche Characterspieler Theodor Döring vom königlichen Schauspielhause in Berlin; er trat als „Mephisto", als „Schewa" in „Der Jude", als „Elias Krum" in „Der gerade Weg ist der beste" 2c. auf. Noch muß des afrikanischen Tragikers Ira Aldridge gedacht werden, der im Jahre 1853 als „Othello" und „Shylok" durch seine Tigerlaute und seine Leidenschaftlichkeit das Publicum verblüffte.

---

fall als „Agathe", „Romeo" und „Norma" debutirte. Unter Meyerbeer's persönlicher Anleitung studirte sie die „Fides", die sie während ihres Engagements 107 Mal in Dresden sang. Im Jahre 1850 verheirathete sie sich mit dem von Hamburg nach Dresden engagirten berühmten Dirigenten und Liedercomponisten Carl Krebs (geb. 1804, gest. 1880), und war bis 1870 Mitglied dieser Bühne. Einige ihrer bedeutendsten Schöpfungen außer den schon genannten waren: „Idamantes" in „Idomeneo" von Mozart, „Klytemnestra" in „Iphigenie in Aulis" von Gluck, „Adriano" im „Rienzi" und „Ortrud" im „Lohengrin" von Wagner, die „Azucena" im „Troubadour" von Verdi 2c. Ihre letzte bedeutende Partie, in der sie in Dresden auftrat, war die „Ortrud" September 1868. Seitdem sie daselbst als Pensionärin lebt, wirkt sie als hervorragende Gesangslehrerin und als Sängerin in Concerten, Oratorien und Kirchenaufführungen.

An Concerten am Theater finden wir die der Brünner Virtuosenschwestern Wilhelmine, Amalie und Marie Neruda im Jahre 1852 zum ersten Male angemerkt. Auch der Humorist M. G. Saphir stellte sich öfter mit seinen Vorlesungen ein, die erste ist im Jahre 1851 verzeichnet.

Nachdem Balvánsky das Theaterdirigiren im Verlauf der Zeit immer weniger ersprießlich gefunden und satt bekommen hatte, suchte er nach friedlicherer Thätigkeit, die gleichwohl im Verband mit der Bühne stände. Er starb als Garderobeinspector der Wiener Hofoper im Jahre 1881.

XIV.

Louis Flerx (1855—1857). Gottfried Denemy (1857—1859). Das Theater-Comité (1859—1860).

(Flerx, neue Hoffnungen und neuer Aufschwung. — Gasbeleuchtung. — Gustav Walter, Emilie Prauße, Duschenitz, Auguste Rudloff. — Rückschritte. — Chr. Gallmayer als Compagnon. — Rückläufe. — Flerx scheidet. — Denemy. — Sauer, Blasel, Tewele, Auguste Dietz, Rusa, Blandine v. Séna. — Capellmeister Muck an Gallmayer's Stelle. — Verfehlte Speculation mit der Arena. — Denemy's Concurs. — Das Theater Comité. — Novitäten. — Gäste; Pischek und Denker zum letzten Male. Alte Bekannte als neue Berühmtheiten).

Selten hing der Brünner Theaterhimmel so voller Geigen, als in den Tagen, da Flerx die Direction antreten sollte und sie antrat. Man konnte sich auch kaum ein besseres Ensemble von günstigen Umständen denken, als sie damals zusammen zu treffen schienen. Der Theaterdirector Louis Flerx, eigentlich Franz Ludwig Lang, auch Neumayer genannt, ein natürlicher Sohn des Directors des Carltheaters in Wien, Carl Bärenbraun, war von seinem Vater zwar von der Leitung des Wiener Theaters testamentarisch ausgeschlossen, besaß aber ein „nicht unansehnliches Vermögen" und war zudem „von einer ganz außerordentlichen Vorliebe für das Theater beseelt". Hatte er auch als Schauspieler, wie als Dramaturg keine hervorragenden Erfolge aufzuweisen, so hatte er doch auf diesen Gebieten ziemliche Erfahrungen gesammelt, noch dazu in

der Schule seines Vaters, eines Theaterdirectors ganz besonderer Art. Zudem behielt er als artistischen Leiter Burghauser bei sich und nahm den langjährigen, bewährten Secretär des Carltheaters Franz Adler, in Wiener Theaterkreisen unter dem Namen „Franz" gefürchtet, in gleicher Eigenschaft nach Brünn. Flerx hatte für Restaurirung des äußeren Schauplatzes, für die Einführung der Gasbeleuchtung, für Decorationen, Costume, Requisiten, denen man Geschmack, Eleganz und Glanz nachrühmte, namhafte Opfer gebracht und hätte selbst die primitiven Maschinen des Theaters beseitigt, wenn nicht der Bezirksausschuß der inneren Stadt die Beistellung des dazu nöthigen Holzes verweigert hätte.

Bei dem absoluten Mangel an Opferwilligkeit dieser Körperschaft, der Eigenthümerin des Theaters, für diese Anstalt, konnte es einzig sein Heil von dem Vermögen des jeweiligen Directors und in seinem guten Willen, dies für das Theater zu verwenden, erwarten.

Man rühmte Flerx in der ersten Zeit nach, daß er das recitirende Schauspiel mit wenigen Ausnahmen gut besetzt habe. Dagegen ließ die Oper, trotzdem Orchester und Chor Anerkennenswerthes leisteten, zu wünschen übrig. Doch es wurde bald besser. Flerx verfügte über eine Reihe von Anfängern, die sich später zu Größen in der Künstlerwelt emporschwangen. So war ein unendlich befangener Tenorist mit vielversprechenden Stimmitteln da, ein junger Mann aus Bilin in Böhmen, der heutige Wiener Hofopern- und Kammersänger Gustav Walter; ferner versuchte sich unsere berühmte Landsmännin Emilie Prauße, aus Milonitz gebürtig, in den Sechziger-Jahren erste dramatische Sängerin an der Wiener Hofoper, jetzt in Dresden. Ebenso war der Baritonist Duschenitz, nachmals an der Wiener Oper, damals als Anfänger in Brünn. Die Entwicklung dieser Sänger und einige glückliche Neuengagements brachten der Brünner Oper eine schöne, leider nur zu flüchtige Blüthe.

Im Schauspiel schied Frau v. Wassowitsch zum allgemeinen Bedauern, so daß sie Flerx auf eine Zeit wieder-

gewann.*) An Auguste Rudloff ward im Jahre 1855 eine ausgezeichnete jugendliche dramatische Kraft erworben; sie blieb bis Ostern 1857, worauf sie ihre Schritte nach Prag lenkte. „Hoch und schlank von Wuchs, mit großen blauen Augen, mit weichem schönen Organ. Sie spielte ächt und wahr; aus warmem reinen Gefühle stieg Alles ungetrübt hervor." So characterisirt sie Laube.**) Emil Schmidt, obwohl schon stark im Niedergang begriffen, besorgte noch immer das Fach der Helden, bis er im Jahre 1859, „durch Zerrüttung seiner Gesundheit gezwungen", die Brünner Bühne verließ. Er starb als Waggonschieber der Nordbahn.

Unter Anderen erfreute sich auch der Komiker Tomaselli, Frau Gallmayer's Bruder, großer Beliebtheit. Von den in den letzten Jahren angeworbenen Kräften wären der jugendliche Held und Liebhaber Edmund Sauer, ein geborner Brünner, der nochmalige Liebling des Prager Publicums, sowie Carl Blasel und Franz Tewele, die heute seit Jahren so beliebten Wiener Komiker und Auguste Dietz, eine durch viele Jahre in Brünn seßhafte und beliebte Schauspielerin, zu nennen. Im Jahre 1858 rückte dann Rusa ein, um an der Bünner Bühne dauernd zu bleiben. Im Sommer des Jahres 1859 trat die treffliche Heldin Frl. Blandine v. Séna ins Engagement, die durch eine Reihe von Jahren eine Stütze der Brünner Bühne bedeutete.

Fortgesetzt vernimmt man das Lob der prächtigen Ausstattung, und es werden gewichtige Stimmen laut, die erklären, daß in diesem Punct die Brünner Bühne, die nicht subventionirt sei, und wo die Zuschauerräume so beschränkt seien, mehr thue, als man billigerweise erwarten könne.

---

*) Sie privatisirt jetzt in Graz.

**) Auguste Rudloff war seit 1846 bis 1853 am Burgtheater, anfangs in Kinderrollen, später in jugendlichen Mädchenrollen aufgetreten. Nach Brünn kam sie vom Stadttheater in Hamburg, ihre erste Rolle war die „Jane Eyre" in „Die Waise von Lowood" Im Jahre 1859 kehrte sie von Prag ans Burgtheater zurück, um es jedoch schon in demselben Jahre zu verlassen, denn sie vermählte sich mit Lord H. Maxe, Gouverneur von Helgol ind, später von Neufoundland. († im September 1883.)

Von Ostern des Jahres 1856 macht sich bei Flerx ein Rückschreiten bemerkbar, das, je länger es dauert, ein desto beschleunigteres Tempo annimmt. Er hatte es nicht vermocht, Gleichgewicht zwischen den Einnahmen und Ausgaben herzustellen. Um das jeweilige Deficit zu decken, mußte er sein Vermögen angreifen, das er auch ganz regulär zusetzte, er mußte zu dem Mittel der Preiserhöhungen greifen, das nichts fruchtete, und mußte seinen Credit in Anspruch nehmen, den er aufbrauchte, bis man endlich bei Gagenverlegenheiten angekommen war. Jetzt mußte man an eine Umkehr denken, da Flerx, jeden Augenblick in Wien, die Bühne auch in künstlerischer Beziehung ihrem Schicksale überlassen hatte, und es denn dorten so ging, wie es dem Belieben oder Nichtbelieben der Schauspieler gefällig war.

Vom Juli 1856 trat Flerx mit dem beliebten Schauspieler Friedrich August Heinrich Christian Gallmayer in Compagnie, dem er die öconomische Leitung des Theaters überließ. Gallmayer fand unter einer größeren Zahl von Brünner Industriellen Credit zu Vorschüssen und ward so in den Stand gesetzt, wenigstens die dringendsten Passiva zu decken.

Diese Zustände wirkten auf das Personale; die besseren Kräfte suchten mit wenigen Ausnahmen auswärts Engagements, und die Lücken wurden, so schlecht es in der Schnelligkeit ging, ausgefüllt. Zumal die Oper sank in jeder Richtung; nur die äußere Ausstattung, die von den vorhandenen Mitteln zehren konnte, bewahrte noch ihren Anstand.

Um allen unleidlichen Eventualitäten zu entgehen, schied Flerx mit Ostern 1857 aus der Direction, und an seine Stelle trat der bisherige Leiter der Salzburger Bühne, Gottfried Denemy. Er war ein mittelmäßiger Director eines kleinen Theaters, ohne materielle Mittel und so am allerwenigsten geeignet, den hiesigen zusammenbrechenden Verhältnissen die Stirne bieten zu können. Gallmayer's strengem Ordnungssinn gelang es, trotzdem keine zureichenden Fonds vorhanden waren, Zahlungsverlegenheiten vorderhand auszuweichen. In künstlerischer wie in technischer Beziehung machte jedoch das Theater unaufhaltsame Rückschritte. Publicum und Schauspieler wurden unzufrieden.

Gallmayer schied im Sommer 1858 aus dem Directionsverband, und an seine Stelle trat Muck. Er war kein Theatermann von Haus aus, sondern stand im bairischen Staatsdienst; seine reichen musikalischen Kenntnisse wie seine außerordentliche Vorliebe für das Theater hatten ihn veranlaßt, sich einen halbjährigen Urlaub auszubitten, um einmal seiner Lieblingsneigung, die Leitung eines Theaters zu führen, nachgehen zu können. Er brachte etwas Baarvermögen mit, und unter seiner energischen Leitung hob sich wenigstens die Oper, deren musikalische Führung er außerdem selbst übernommen hatte. Allein es war der Bühne nicht mehr aufzuhelfen. Auch die Arena, welche den Directoren bewilligt worden war, half nicht aus den Verlegenheiten, da der Nachsommer ungünstig war und das für den Bau aufgenommene Geld zurückgezahlt werden mußte. Muck ging nach Verlust einer ziemlichen Geldsumme am Anfang des Jahres 1859.*) Denemy allein war hilflos wie ein Ertrinkender. In den letzten Monaten stiegen auch die künstlerischen Leistungen in bedauernswerther Weise abwärts; selbst was an achtbaren Kräften in der Oper wie im recitirenden Schauspiel vorhanden gewesen, verstand man nicht belebend und erfrischend für das Repertoire zu verwenden. Zudem hatte der italienische Krieg ungünstig auf die industriellen Verhältnisse unserer Stadt gewirkt, so daß obendrein der Theaterdirector auch noch darunter zu leiden hatte; der Theaterbesuch wurde gleich Null.

So mußte Denemy Ende September 1859 seine Zahlungsunfähigkeit erklären. Darauf ward ihm die Theaterleitung von der Statthalterei abgenommen und dieselbe einem Comité übergeben, welches unter dem Vorsitz des Großhändlers Theodor Bauer aus den Vertretern der vorzüglichsten Gläubiger und Denemy's, nämlich Dr. Illek, Dr. Janiczek, dem Finanz-Procurators-Adjuncten Dr. Rosenfeld und dem als Theaterkritiker bekannten Postofficial Franz Sylvester zusammengesetzt war. Später

*) Er lebt gegenwärtig in Würzburg in Pension. Sein Sohn Carl Muck, ein junger talentvoller Mann, war im letzten Jahre Opern-Capellmeister in Brünn.

wurde noch der Dichter Dr. Ludwig Goldhann als wünschenswerthe und wohl nutzbare Kraft hinzugezogen.

Dieses mit Eifer, Uneigennützigkeit und dem besten Willen vorgehende Comité (Theodor Bauer gab die Mittel dazu) ermöglichte nicht nur die anstandslose Fortführung des Theaters zur Zufriedenheit des Publicums, sondern ordnete auch alle Rückstände, so daß mit Ostern 1860 eine ganz reguläre Uebergabe an den neuen Director erfolgen konnte.

An Opernnovitäten brachte die erste Zeit von Flerx den nachmaligen Rettungsanker eines verzweifelnden Directors und stereotypen Probeflug ungezählter Tenoristen: Verdi's „Troubadour" (25. August 1855). Nicolai's „Die lustigen Weiber von Windsor" wurden am 29. December 1855 zum ersten Mal mit außerordentlich splendider Ausstattung gegeben. Marschner's „Templer und Jüdin" (1855) und Verdi's „Macbeth" (Ende 1856) sind vorübergehende Erscheinungen. Shakespeare's „Sommernachtstraum" mit Mendelssohn's Musik ward noch am 18. November 1856 als Novität gebracht, im Uebrigen blieb es beim Alten.

Die Operette meldete sich mit Offenbach's „Die Hochzeit bei Laternenschein" (11. Juni 1859) in einer so liebenswürdig heiteren Weise, daß sie als eine berechtigte Cousine der Oper erscheinen konnte.

Im recitirenden Schauspiel haben wir einzelne Stücke zu nennen, die sich im Repertoire eingebürgert. So Shakespeare's „Heinrich IV." (mit Löwe von der Burg als „Falstaff"), Halm's „Fechter von Ravenna" (1855), Laube's „Essex" (1856), Brachvogel's „Narciß" (1857), Birch-Pfeiffer's „Grille" (2. April 1857) — die Rudloff war die erste „Fanchon" — und „Der Leiermann und sein Pflegekind" (1859).

In der Posse ward wahllos aller Kram zusammengetragen, es wimmelte namentlich von Einactern. Und fand man nichts Neues, dann grub man, nach der auch von den Vorgängern nie ganz aufgegebenen Methode, recht Altes heraus, so daß man damals noch Aufführungen von „Abällino"

von den „Schwestern von Prag“ und von „Evakathel und Schnudi“ erlebte.

Aus der Schaar der Gäste, die oft die einzige Rettung boten, gedenken wir zuerst derer, die früher der Brünner Bühne als Mitglieder angehörten. Im Jahre 1857 kam die Münchener Hofschauspielerin Marie Denker zum letzten Male nach Brünn, sie schied als „Pompadour“ im „Narciß“ von unserer Bühne.*) Pischek betrat im Jahre 1858 als „Prinzregent“ im „Nachtlager“ und als „Figaro“ im „Barbier von Sevilla“ zum letzten Male die Brünner Bühne.**) Sein ehemaliger Brünner Genosse Bielczizky brachte sich auch in Erinnerung, obwohl seine Stimme schon den ersten Glanz verloren hatte; er trat sogar eine Zeitlang ins Engagement und fand den noch immer wacker aushelfenden Dworzak***) am Platz. Dann bekamen wir einige junge Berühmtheiten zu hören, die vor Kurzem noch ihre Lehrzeit an der Brünner Bühne durchmachten, wie die Titjens****), Gustav Walter und einen Schauspieler, der durch zwei Jahre an der hiesigen Bühne „ein wenig beachteter, theilweise vernachlässigter Anfänger“ gewesen, und der nach kaum dreimonatlicher Abwesenheit als k. k. Hofschauspieler von Wien, „als anerkanntes hohes Talent“ zurückkehrte, Josef Lewinsky. Er spielte den „Mephistopheles“ am 10. Juli 1858. Auch Josefine Gallmeyer†) suchte unsere Bühne in diesem Jahre auf. Auguste Rudloff kam im Jahre 1857 und in den folgenden zu Gastspielen von Prag und Wien herüber, und das Publicum konnte sich an ihrer unvergeßlichen „Grille“, an ihrem „Gretchen“, an „Adrienne Lecouvreur“ ꝛc. vom Neuen begeistern. Sauer kam im Jahre 1859 gastiren.

---

*) An dem Münchener Hoftheater war sie bis 1871 thätig, in welchem Jahre sie sich bei der Siegesfeier in Paul Heyse's Festspiel „Der Friede“ als „barmherzige Schwester“ vom Publicum verabschiedete. Sie starb am 30. März 1883.

**) Im Jahre 1863 wurde er auf sein Ansuchen pensionirt und starb am 16. Februar 1873.

***) Gestorben am 2. Februar 1869.

****) Gestorben in London am 3. October 1877.

†) Wir geben hier die von der Künstlerin beliebte Schreibweise ihres Namens. Ihr Vater unterschrieb sich immer Gallmayer.

Auch an in Brünn bisher ungekannten Größen gab es manchen Zuwachs. So ward in der Oper der berühmteste der modernen französischen Tenore, Roger, im Jahre 1858 zu einem Gastspiel gewonnen; er sang, obwohl schon mit lädirter Stimme unter Anderm den „Edgardo" in der „Lucia" und den „George Brown" in der „weißen Dame", bekanntlich zwei seiner genialsten Leistungen. Die gefeierte Sängerin Rosa Szillag, sowie der ausgezeichnete Bassist Dr. Schmidt, beide von der Wiener Hofoper, waren im Jahre 1858 unsere Gäste. Friedrich Beckmann, der unübertroffene Komiker des Hofburgtheaters, ward im Jahre 1855 zu einem Gastspiel gewonnen. Er spielte den „Windmüller" im „Vater der Debutantin", den „Strizow" im „Versprechen hinterm Herd", den „Liborius" in „Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten" ꝛc. Außerdem stellten sich von der Burg zum ersten Male vor: Sonnenthal im Jahre 1857 unter Anderem als „Hamlet" und „Kean" und im Jahre 1859 Baumeister. Die Hosenrollenvirtuosin Grobecker und die humorvolle Brauneker-Schäfer ꝛc. — sie Alle trafen ein und dienten erst recht zur Beleuchtung der traurigen Zustände.

Flerx' Direction macht den Eindruck eines Feuerwerks; anfangs üppiges Leuchten, fröhliches Prasseln und Knallen, dann matte Flammen, kohlende Reste, und den Schluß bildet dicke Finsterniß, die das vorhin geblendete Auge doppelt unangenehm empfindet.

XV.

Anton Zöllner (1860—1866).

(Aus kleinen Verhältnissen. — Subventionsgedanken. — Novitäten. — Personale. — Gäste).

Der Bezirksausschuß der inneren Stadt hatte, weil er wie er sagte, keinen der Bewerber kannte, die Entscheidung über die Directionsfrage in die Hände des Statthalters Lažansky gelegt. Dieser schlug Zöllner vor. Als Schauspieler durch seine achtjährige Thätigkeit in Brünn bestens accreditirt, als Director in allen Dingen wohl erfahren,

durch Localkenntniß und Betriebscapital unterstützt, trat Zöllner an die Spitze unseres Theaterunternehmens, das mit viel Opferwilligkeit seine letztjährigen Katastrophen eben überwunden hatte. Wie es in solchen Zeitlagen allerorten zu geschehen pflegt, so war es auch hier. Um nicht in den eben abgethanen Fehler der Unwirthschaft zu verfallen, etablirte sich das Gegentheil: die genaueste Sparsamkeit. Man hatte sie herbeigewünscht, und an Zöllner glaubte man den richtigen Mann dazu erhalten zu haben. Er kam von Salzburg herüber. Die kleinen dortigen Verhältnisse füllte der Mann aus, aber in größeren blieb er klein. D'rum gestaltete sich unter Zöllner's Direction die Situation der Brünner Bühne folgendermaßen. Auf der einen Seite standen die Forderungen des Publicums, die unter das Niveau des bisherigen Durchschnittsmaßes nicht herabsteigen wollten, auf der anderen die Anschauungen des Directors, der eben nur so weit gehen wollte, als es ihm seine ängstlich abgewogenen öconomischen Verhältnisse gestatteten. Daß diese beiden Gegensätze sich vereinigten, dazu gab es zwei Mittel.

Es war längst anerkannt, daß die geringe Ertragsfähigkeit des Theaters jeden Unternehmungssinn eines strebsamen Directors lähmen müsse, wofern er auch nur einigermaßen bei seinen Ausgaben an Einnahmen denken wolle. Es wurden hinreichend Stimmen laut, welche den Bau eines neuen Theaters forderten. Ein zweites, einfacheres, leichter zu beschaffendes Mittel war eine jährliche Subvention. Die Petition um eine solche -- von 2000 fl. — ist Zöllner's ständiges Capitel.

War man auch über das angedeutete Hauptübel, woran das Theater krankte, im Klaren, an die Wegschaffung desselben weder in dem einen noch in dem anderen Sinne dachte man aber nicht. So blieb der ganzen Periode Zöllner's der Character der Spießbürgerlichkeit aufgedrückt, wozu eben nicht allein der Director das Seinige beitrug.

Die kleinere leichtere Waare, die Posse, das Lustspiel, die Operette fanden bei Zöllner ihre sichere Pflege, das Schauspiel, die Oper traten dagegen bedeutend zurück, und wenn er auch Novitäten schweren Calibers gegenüber that, was er mußte, und sich um die Erwerbung guter Kräfte dafür

bemühte, die Zunge an der Wage des Haushaltes und nicht das problematische Vertrauen auf die Unterstützung des kunstsinnigen Publicums, wie man es von ihm forderte, blieb ihm die Hauptsache.

Unter Zöllner ward in der Oper Wagner's überall revoltirender „Tannhäuser" am 24. August 1861 zum ersten Male gegeben. Mit seiner ersten Zukunftsoper ward Wagner bei uns eingeführt und fand ein theilnahmsvolles Publicum. Gounod's liebenswürdige „Margarethe" errang sich. ihren Platz unter Brünns Lieblingen am 23. August 1863, wenige Monate später, im November, kam Lortzing's „Waffenschmied" an die Reihe. Meyerbeer's „Dinorah" zeigte sich mit ihrer Ziege und ihrer meckernden Musik im November 1865.

Unter den Schau= und Lustspielen nennen wir des jüngeren Dumas Sensationsstück „Die Dame mit den Camelien" (1862), Sardou's meisterhafte Comödie „Der letzte Brief" (3. Oct. 1861) und Benedix „Pasquillanten" in demselben Jahre. Auch die Birchpfeiffer sendet noch manche Gabe, wie „Ein Kind des Glücks" (1860), „Der Goldbauer" (1861); Offenbach bricht sich mit seinen Sachen immer mehr Bahn.

Von den Kräften der Oper wie des Schauspieles wollen wir nur einige Namen andeuten. Mit Primadonnen hatte der Director manche Noth, bis er im Jahre 1865 nach vielen vergeblichen Versuchen endlich eine treffliche Sängerin an Frl. Moser (später Frau Moser = Steinitz) gewann. Der Baritonist Krejczy, der schon unter Flerx eingetreten war, verblieb in der ersten Zeit Zöllner's. Ein vortreffiicher Tenor, Pikaneser, wurde der Bühne durch den Tod entrissen, er starb, erst 30jährig, im Jahre 1863; der Bassist Reichmann, seit früheren Tagen bekannt, erhielt sich in der Beliebtheit. Wickenhausser begegnet uns im ersten Jahre als Capellmeister, im letzten und darüber hinaus Otto Kitzler, der jetzige Director des Brünner Musik= und Männergesangvereines. Blandine v. Séna, Burgraf als Väterspieler, der Komiker und Sänger Gutenthal und andere hielten wacker aus. Im Jahre 1865 erscheint Fräulein Emma Denker (später Frau Brzezowsky), die sich im

Jahre 1858 bei einem Gastspiele in Brünn eingeführt hatte, als engagirtes Mitglied und bildete von nun an eine der verläßlichsten Stützen derselben bis 1882 Sinetti starb im Jahre 1865, ein treuer, bewährter Künstlerveteran.*)

An Gästen, sowohl bekannten, wie neuen, höheren und niederen Ranges, war selbstredend kein Mangel. Wir nennen von den Künstlerinnen des Burgtheaters die reizende Naive Auguste Baudius und die phänomenale Tragödin Charlotte Wolter; dann Frau Versing-Hauptmann von Prag; die beliebten Künstler des Carltheaters Ascher, Knaack, Matras, den Stuttgarter Heldentenor Sontheim, den gefeierten Wachtel mit seinem berühmten hohen C, den großen Tenorsänger der Dresdener Hofoper, Tichatschek, der trotz seiner vorgerückten Jahre seinen Mann stellte, den Helden des Burgtheaters, Wagner, Sauer 2c.

Als Zöllner mit Ostern 1866 ging, wurden ihm harte Urtheile nachgeworfen, die aber die nächste Folgezeit wieder cassirte. Denn, was man Zöllner nicht zugestanden, die Subvention, die zur Lebensfrage für ihn geworden, das gestand man seinem Nachfolger zu, wenn auch in einer anderen Form. Er erhielt die Barmittel ermöglicht, die man jenem verweigert hatte. In diesem Factum liegt Zöllner's Rechtfertigung. Denn, daß Zöllner bei einem größeren Zufluß von Einnahmen aus seinen kleinen Verhältnissen nicht herausgestiegen wäre, weil ihm das künstlerische Vermögen oder der gute Wille dazu fehlte, das dürfte man kaum so leichthin behaupten können.

---

*) Im Jahre 1863 sprach in Brünn eine Kunstnovize vor, die nur um Aufnahme in die Oper nicht um Gage bat. Man verzichtete auf dieses Anerbieten, und der Brünner Theater-Director konnte sich mit seinen Collegen von Olmütz und Preßburg in den seltsamen Ruhm theilen, Bertha Ehnn — denn Niemand geringerer ist es — abgewiesen zu haben.

XVI.

Dr. Adolf Franckel (1866—1875).

(Erwägungen. — Das unbewußte System. — Dr. Adolf Franckel. — Seine Antecedenzien. — Seine Lehrzeit. — Der Theaterbrand. Das Theaterbau-Consortium. — Im Noththeater. — Das Interimstheater. — Krisen. — Repertoire. — Schauspielerische Kräfte. — Characteristik Frankel's. — Sein Untergang).

Die Erwägungen, die damals dem Uebergang der Direction in andere Hände präludirten, sind wegen der verschiedenen Richtungen, auf denen man ein bestimmtes Ziel — die Hebung und Sicherung unserer Bühne in künstlerischer Beziehung — zu erreichen trachtete, bemerkenswerth. Während man einerseits dem Director völlig freien Spielraum in der Führung des Theaters zugestehen und der Gemeinde selbst jede Einflußnahme auf die Preise absprechen wollte, dagegen aber, damit dem Director lediglich aus dem von ihm in voller Freiheit geleiteten Institut ein Gewinn entspränge, ihm selbst den Redoutensaal zu entziehen gedachte, faßte man von der anderen Seite die Sache tiefer, oder wenn man will, organischer. Man faßte das Theater, weil es als Kunstinstitut zugleich ein wichtiger Hebel der Volksbildung sei, auch als Gemeinde-Institut auf, das auf Kosten der Gemeinde geschaffen worden, und das erhalten werden müßte, wenn die Privatkräfte nicht mehr ausreichten.

Im ersteren Falle hätte die Stellung des Theater-Directors der eines Privatunternehmers so ziemlich ähnlich gesehen, im letzteren wollte man sich dem Director eventuell sogar durch Gegenleistungen verpflichten, aber es sollte „das Publikum gegen die monopole Stellung in Schutz genommen werden", wozu sich die Gemeinde-Repräsentanz als Eigenthümerin des Theaters berufen erachtete. Darum sollte dem Director wie bisher der Redoutensaal überlassen bleiben und ins Gemeinde-Prälimar ein jährlicher Beitrag von 2000 fl. zur successiven Ergänzung und Verbesserung der ohnehin heruntergekommenen Decorationen und sonstigen Theatereinrichtungen eingestellt werden. Die zuletzt angedeutete Richtung war es, die schließlich auch eingeschlagen wurde.

Nun handelte es sich um die Persönlichkeit des neuen Directors. Man hätte es errathen können, was jetzt für ein Mann an die Reihe kommen mußte. Es liegt in der Art unserer Theatervergebung unbewußt ein System. Sobald man mit irgend einer künstlerisch angehauchten Individualität zu Schaden gekommen war, stieg man eine Stufe tiefer und suchte nach einem geschäftsverständigen Mann. Hatte man sich an dessen Rechnerei gründlich sattgeärgert, so stellte man bei der nächsten Pachtcampagne die Kunstinteressen wieder mehr in den Vordergrund. Die eine Richtung repräsentiren: Thiel, Balvánsky, Flerx, die andere die Männer, die zwischendurch am Ruder standen, Glöggl, Burghauser — der wohl nur Balvánsky vertrat aber ganz selbständig vorging und das Theater seinen Anschauungen anpaßte — und Zöllner. Aus der stattlichen Liste — auch der Qualität nach — der Concurrenten ward jetzt drum wieder ein Mann von idealer Richtung hervorgeholt; sein ausgezeichnetes Wissen, seine literarischen Leistungen, seine Kunstanschaungen empfahlen seine Persönlichkeit in wünschenswerther Weise; es war Dr. Adolf Franckel.

Er wurde geboren zu Brünn am 21. October 1821; nach den absolvirten Studien des Gymnasiums und des zweijährigen Lehrcurses der philosophischen Facultät besuchte er das Polytechnicum in Wien, wo er höhere Mathematik, Mechanik, Maschinenlehre und Baukunst durchwegs mit Vorzug absolvirte. In Jena erwarb er sich dann den Doctorgrad. Durch eine ziemliche Reihe von Jahren war er dem Studium der humanen Wissenschaften, namentlich der Geschichte, der Aesthetik, der deutschen und fremden Literatur zugewendet. Außer verschiedenen kleinen poetischen Arbeiten, von denen eine ziemliche Anzahl um die Mitte der Vierziger Jahre in der „Moravia“ erschien, verfaßte er ein umfangreiches erzählendes Gedicht „Der Tannhäuser“, welches sich sowohl seitens des Publikums wie vieler namhafter Kritiker einer günstigen Aufnahme erfreute. Dem Verständniß der dramatischen Kunst hatte er specielle Fachstudien gewidmet, auch hatte er einen Cursus über Generalbaß, Harmonie und Partiturlehre bei Gottfried Rieger absolvirt. Daß er kein Theaterpraktikus war, übersah man sogar gerne nach den bisher gemachten Erfahrungen.

Director Franckel hatte sich vom Anbeginn einer seltenen Gunst der Behörden zu erfreuen. Seine Forderungen nach höheren Eintrittspreisen erhielten sofort Gewährung, da man die Ueberzeugung hegte, daß er im Interesse der Kunst damit hervorgetreten sei.

Vorerst mußte er seine Lehrzeit durchmachen, dies zeigen deutliche Schwankungen innerhalb des ersten Jahres. Es wurden laute Klagen über die Mangelhaftigkeit des Theaterrepertoires im Abonnement erhoben, und der Gemeinderath führte dies dem Director in eindringlicher Sprache zu Gemüthe, namentlich durch den Hinweis, daß „bei der Bewilligung der Erhöhung des Logen-Abonnements-Geldes auf zwei Jahre das geltend gemachte Motiv, hiedurch in die Lage gesetzt zu sein, den Zustand der Bühne dauernd zu verbessern, hauptsächlich maßgebend gewesen ist.“

Diesem Brachliegenlassen des Abonnements-Repertoires ging eine planmäßige Ausnützung der Suspendu-Vorstellungen zur Seite, was Franckel besser als seine Vorgänger verstanden. Keiner von diesen war so leicht bei Novitäten und Gastspielen mit dem Ansuchen um Preiserhöhungen zur Hand. Der Gemeinderath, in dem Franckel warme und einflußreiche Fürsprache hatte, bewies hierin eine überraschende Geneigtheit; nur einmal, als Franckel auch bei einem Gastspiel der Operettendiva Geistinger mit höheren Preisen hervorrückte, setzte man seinem Ansuchen in bemerkenswerther Weise Schranken. Einhellig entschied der Gemeinderath dagegen, „weil die Geschmacksrichtung, welcher durch derlei Vorstellungen gehuldigt wird, einer besonderen Förderung, wo diese durch Erhöhung der Eintrittspreise bethätigt werden würde, von Seite der Gemeinde nicht würdig ist.“

In dem Maße, als Franckel sich an den Theaterboden gewöhnt hatte, entwickelte sich in den folgenden Jahren seine Thätigkeit, und seine Leistungen in den beschränkten Räumen erreichten eine Höhe, die dieses Institut zu einem schönen Mittelpunct unserer Geselligkeit erhoben.

Da fällt auf einmal das schreckhafte Ereigniß des dritten Theaterbrandes herein Am 23. Juni 1870 Abends

um halb 7 Uhr ging das Theater in Flammen auf. Der Komiker Matras war auf Gastrollen hier, und es sollte an dem Abend recht lustig hergehen. Allein statt des angekündigten Stückes „Die Weinprobe“ wurde ein anderes, gefährlicheres aufgeführt; es war die Feuerprobe, die unser Theater glänzend bestand. Es ist trotz der opfervollsten Bemühungen der städtischen Feuerwehr so schön niedergebrannt, wie das nur ein Theater thun kann.

Brünn war ohne Theater. Man dachte sofort an ein Interimstheater und an — einen Unternehmer, der es bauen sollte. Allem zaghaften und engherzigen Hin- und Herrathen trat der damalige Bürgermeister Christian d'Elvert, der erste Historiograph des Brünner Theaters, mit der Erklärung entgegen, daß ein Theater für Brünn eine Nothwendigkeit sei, und daß die Commune selbst an die Errichtung eines Interimstheaters denken müsse.

Für den Fall, als der Gemeinde-Ausschuß den Bau des Interimstheaters auf Gemeindekosten nicht bewilligen würde, lagen bereits zwei Anträge vor: der des Josef Esrel Rosenfeld, welcher ein solches in drei Monaten mit einem Kostenaufwand von 100—120.000 fl. — für seinen Sohn als Director — erbauen wollte, das ihm aber nach Verlauf von 4—6 Jahren die Gemeinde zum Schätzungswerth abzulösen hätte, und der des Theodor Ritter von Offermann, welcher erklärte, eine Gesellschaft sei bereit, ein Interimstheater von 60.000 fl. in einem Zeitraume von drei Monaten herzustellen. Dank der klugen und guten Vermittlung d'Elvert's wies man Rosenfeld's Erbieten ab und acceptirte den von Offermann vorgelegten Antrag eines Consortiums von Brünner Bürgern. Man that es nicht gerade leichten Herzens, denn wenn man sich auch selbst zu einem Bau nicht entschließen konnte, so fühlte man doch sehr wohl, daß hier eine Angelegenheit fremden Händen anvertraut wurde, die von den eigenen hätte wohl und sicher besorgt werden sollen, eine Ansicht, die erst wenige Jahre vorher mit allem Nachdruck und Betonung aller wohlthätigen Consequenzen vertreten worden war. Man trachtete wenigstens darnach, sich einen großen Einfluß auf das Institut zu wahren.

Das Consortium bestand aus den Herren: Theodor Ritter von Offermann, dem Vorsitzenden und Repräsentanten der ganzen Vereinigung, Ferdinand Herzfelder, Josef Arnold, Johann Bergl, Isidor Vinc. v. Flesch, Edmund Bochner, Wilhelm v. Teuber, Dr. Gustav Heschl und dem jeweiligen Bürgermeister von Brünn. Die Gemeinde Brünn war mit einem Betrag von 10.000 fl. beigetreten.

Ueber die Platzfrage war man nach mehreren Schwankungen dahin ins Reine gekommen, daß das Interimstheater auf dem Ratwitplatz erbaut werde — eine Bestimmung, die anfänglich ein ziemlich allgemeines und ziemlich heftiges Kopfschütteln hervorrief, doch hatte die Folgezeit die Grundlosigkeit aller gehegten Befürchtungen dargethan. Schon damals war für den Bau eines definitiven Theaters der Platz an der verlängerten Krapfengasse ins Auge gefaßt worden.

Doch sollte Brünn bis zur Fertigstellung des interimistischen Baues nicht ohne Theater bleiben. Director Franckel hatte versprochen, einen Theil des Theaterpersonals für die Zeit, bis ein Noththeater hergestellt sei, gegen entsprechende Sustentationsgagen zusammengehalten, welche Gagen theils aus Gemeindemitteln, theils aus Privatspenden beschafft wurden.

Das Noththeater in der Reitschule in der Jesuitengasse konnte bereits Sonntag den 14. August eröffnet werden. Es blieb bestehen bis zum 18. December, an welchem Tage die letzte Vorstellung darin stattfand. Die Erinnerungen des Theaterdirectors an jene vier Monate können keine allzu freundlichen sein, da er mit reducirtem Personale spielen und mit reducirtem Publikum vorlieb nehmen mußte.

Die Pläne für das Interimstheater, welche Architect Ferdinand Fellner jun. ausgearbeitet hatte, waren acceptirt worden, und die Vorbereitungsarbeiten waren bis zum Beginn des October so weit gediehen, daß der Bau sofort beginnen konnte. Die Wiener Baugesellschaft war die Unternehmerin davon. Sie hatte auch „alle Arbeiten der inneren Ausstattung, Decorirung und sonstigen Erfordernisse der schlüsselreinen Herstellung zu leisten."

Wegen der Kürze der Zeit nahm man Umgang von einer detaillirten Baubeschreibung und gab nur das Wiener Quaitheater zum Muster an. Wohl aber nahm man der Gesellschaft die verpflichtende Zusage ab, „daß sie ein den Ansprüchen eines kunstsinnigen Publikums an ein . . . Interimstheater entsprechendes zeitgemäßes Bauwerk in schöner und geschmackvoller Ausstattung, dauerhaft und zweckmäßig herstellen werde."

Dr. Franckel, der von allem Anfange an als Director des Interimstheaters ausersehen gewesen, hatte dasselbe von dem Consortium gegen einen jährlichen Pachtzins von 5000 fl. übernommen. Sein Vertrag lief bis zu Ostern 1874.

Der Gemeinderath jedoch wahrte sich seine Competenz zur Beurtheilung der Leistungen des Directors.

Eine wichtige Neuerung ist in dem Pachtabschluß des Directors enthalten; das Consortium überließ den Redoutensaal, den es von der Gemeinde übernommen hatte, nicht wie bisher dem Director, sondern behielt ihn für sich. Diese Trennung des Saales vom Theater blieb seitdem bestehen.

Am 1. Jänner 1871 konnte die feierliche Eröffnung des Interimstheaters stattfinden. Gleich wie im neuen Wiener Opernhause im Jahre 1869 war in unserem Theater Mozart's „Don Juan" die Eröffnungs-Vorstellung. Ein schwungvoller Festprolog gedichtet und gesprochen von Franckel bildete die Einleitung, in welcher die Errichtung des Theaters als eine That des freien Bürgerthums gepriesen wurde.

Das neue Haus mit seinen freundlichen weiten Räumen — es faßte über 1600 Zuschauer — fand allgemeines Lob, und weder die so verschrieene Lage des Theaters, noch die erhöhten Eintrittspreise schreckten das Publikum in den ersten Zeiten vor einem zahlreichen Besuche ab. Wenn die Theilnahme an dem Theater in der Folgezeit eine geringere wurde, so lagen die Ursachen nach einer anderen Richtung hin.

Es machte sich im neuen Hause allmälig ein Rückgang in den künstlerischen Leistungen bemerkbar. Man grollte wegen der mangelhaften Inscenirung der Stücke, man vermißte „jede planmäßige Leitung im Aufstellen des Reper-

toires" *) und gedachte nicht ohne einem Anflug von Bitterkeit der schöneren Zeiten in den bescheidenen Räumen am Kraut-markt. Man unterschied jedoch: so bereitwillig man die Vortrefflichkeit der Sänger und Darsteller in einzelnen Fächern, woran es nie mangelte, anerkannte, so wenig fühlte man sich mit der Leitung des Institutes zufrieden. Es er-hoben sich gewichtige Stimmen, die in Zweifel zogen, ob Dr. Franckel „die Fähigkeit besitzen dürfte, planmäßig, im richtigen Verhältniß zu den nicht unbedeutenden Mitteln und mit Kenntniß der Anforderungen des Publikums das Unternehmen im richtigen Fahrwasser zu erhalten." Man glaubte für dieses Gebahren, das im unvereinbaren Gegen-satz zu Franckel's Bildundsgang, zu seinen künstlersichen An-schauungen und Erfahrungen stand, die Erklärung darin zu finden, „daß er in der Ueberzeugung, nach Ablauf des Ver-trages keinesfalls mehr die Leitung der hiesigen Bühne zu erhalten, die ihm noch gegebene Frist ausnützen will, um seine früheren pecuniären Verluste ohne Rücksicht auf Be-friedigung des Publikums und gerade nur das Nothwen-digste bietend, wieder hereinzubringen." Gingen die Wogen der Mißstimmung des Publikums allzu hoch, dann ward zur Beschwörung des Sturmes ein wirksames Novitäten-opfer gebracht, aber eine gründliche Besserung trat nicht ein.

Mochte Franckel in diesen Jahren die Absicht hegen, nach Ablauf seines Pachtvertrages denselben nicht zu er-neuern, im Jahre 1873 dachte er jedoch ernstlich an die Fortführung des Theaters in einer neuen Pachtperiode. Er machte deshalb gewaltige Anstrengungen, sich die Gunst des Publikums wieder zu erringen, was ihm auch gelang. Diese günstige Stimmung hielt auch vor bis zu seinem Abgang, ja sie war es, woran acht Jahre später wieder angeknüpft werden konnte.

Das Repertoire, „die Seele des Theaters", möge in seinen bemerkenswerthen Novitäten dargestellt werden.

---

*) Diese Stelle wie die folgenden sind officiellen Actenstücken entnommen, in welchen mit Würdigung aller Verhältnisse und nicht ohne Wohlwollen für das Institut wie für die Persönlichkeit des Direc-tors die Leistungen des Theaters besprochen werden.

In der Oper ist zunächst Marschner's „Hans Heiling" (1866) zu verzeichnen; im Jahre 1867 folgte am 30. April Meyerbeer's posthumes Werk: „Die Afrikanerin", für welche die Pietät gegen des Meisters frühere Schöpfungen, sowie Ausstattung und Aufführung ein gutes Wort einlegten. Im selben Jahre hielt Wagner's „Lohengrin" (am 17. December) seinen Einzug und fand einen noch sympathischeren Empfang als des Dichtercomponisten „Tannhäuser". Lortzing's „Die beiden Schützen" und Maillard's „Das Glöckchen des Eremiten" waren die Novitäten der nächstfolgenden Jahre. Wagner's „Fliegender Holländer" fand seinen Weg auf unsere Bühne erst am 2. December 1871. Die Mitwirkung des Brünner Männergesangvereines bei den Chören verdient besondere Erwähnung. Im gleichen Jahre war Thomas' „Mignon" über unsere Bretter gezogen. Zum Verdienste muß es Franckel angerechnet werden, daß er auch eines der nicht gerade landläufigen und monumentalen, aber denn doch sehr wohl zu beachtenden Opernwerke, wie Abert's „Astorga" (1873), zur Aufführung brachte. Marschner's „Vampyr" erscheint 1875 in den letzten Tagen von Franckel's Direction.

Im recitirenden Schau- und Lustspiel gibt es ein gleich achtbares Aufgebot. Von Halm ist „Wildfeuer" (1866) und „Begum Somru" (1867) zu nennen. Laube ist durch den „Statthalter von Bengalen" (1867) und „Die bösen Zungen" (1868), Bauernfeld durch „Aus der Gesellschaft" (1867) vertreten. Mosenthal's „Schulz von Altenbüren" (1867) erkämpft sich einen vorübergehenden Erfolg, Lindner's „Brutus und Collatinus" erschien 1868, seine „Bluthochzeit" 1873; Anzengruber's sensationeller „Pfarrer von Kirchfeld" (1871), sowie die humor- und poesievolle Comödie „Die Kreuzelschreiber" (1872) bürgern den Dichter fest bei uns ein. Grillparzer's „Bruderzwist aus dem Hause Habsburg" (1872) wird mit dankbarer Verehrung des großen Todten aufgenommen. Das frische originelle Talent Wilbrandt's entfaltet sich in seinen Stücken: „Die Vermählten" (1871), „Der Graf von Hammerstein" (1873) und „Die Maler" in demselben Jahre. Wichert ist durch sein Lustspiel „Ein Schritt vom Wege",

P. Lindau durch „Maria und Magdalena“ repräsentirt. L'Arronge's „Mein Leopold“ gehört dem Jahre 1874 an.

An bemerkenswerthen Stücken französischer Autoren wären zu nennen: Augier's „Pelikan“, Sardou's „Die braven Landleute“, „Fernande“, „Andrea“. Einmal holte man sich auch eine dramatische Blüte vom Ganges: man wagte es im Jahre 1874 mit Kalidasa's „Sakuntala“ auf unserer Bühne.

In der Operette geht es lustig her. Es sind Offenbach's goldene Tage: „Die schöne Helena“, „Blaubart“, „Die schönen Weiber von Georgien“, „Die Herzogin von Gerolдstein“, „Die Prinzessin von Trapezunt“, sie alle ziehen trefflich ausgestattet ein und machen sich behaglich breit. Dem Erfolg nach werden sie jedoch sämmtlich durch Lecocq's „Angot“ (24. October 1884) aus dem Feld geschlagen.

Aus den Verzeichnissen der Mitglieder, von denen heute schon eine ziemliche Zahl aus dem Leben geschieden ist, seien in Erinnerung gebracht: von der Oper die Tenoristen Koloman Schmidt und Ludwig Braun-Brini (†), die Baritonisten J. Ulbrich (†) und G. Simon (†), der Bassist Bernhard Köhler; die Sängerinnen Emma König, Adele Benetti, Hermine Epstein, Gabriele Voigt, Martha Vogel; von den darstellenden Kräften seien genannt Carl Folnes (†) für Väterrollen, Carl Buchholz und Carl Ernst als Heldenspieler, Emil Huvart als Bonvivant, Hans Lortzing (†) als Liebhaber, Rud. Rusa (†) als Charakterkomiker, Jul. Gutenthal (†), Dr. Rud. Tyrolt und Eug. Witte als Komiker; unter den Damen treten hervor Blandine v. Séna (noch in den letzten Jahren von Franckel's Direction, jetzt Frau Dr. Plachky in Weißkirchen in Mähren), Caroline Bendel als naive Liebhaberin, Emma Brzezowsky in Mütterrollen, Aug. Dietz als komische Mutter, Hermine Albrecht, Judith Schwarzenberg und Eug. Frauenthal als Liebhaberinnen, Magda Irschik und Rosa Keller-Frauenthal als Heroinen 2c. Auch des biederen Ludwig Geiger (†), des trefflichen Regisseurs, sei gedacht. Jeder Theaterfreund wird beim Lesen dieser Namen einen Nachklang an schön genossene Stunden empfinden.

Die üblichen Gastspiele während der Sommermonate brachten uns wieder allerlei Größen zu Gesicht; mitunter trafen sie wohl auch in die gute Zeit, was man, so lange es als wohlmotivirte Ausnahme gelten konnte, ruhig in den Kauf nahm.

Das Gastspiel der berühmten Tragödin Klara Ziegler (Juni 1871 und Juli 1872) mag wegen des Honorars eine besondere Erwähnung finden. Sie erhielt 400 fl. für den Abend. (Der Theateragent beanspruchte 100 fl. für die Vermittlung.) Die Preise der Plätze erfuhren selbstverständlich eine Erhöhung — die „Zieglerpreise“ hießen sie fortan im Theaterjargon.

Franckel's Individualität hat zwei Seiten, eine theoretische und eine — unpraktische. Hinsichtlich seiner literarischen und artistischen Kenntnisse, seiner veredelten Geschmacksrichtung fällt er unter all' seinen Vorgängern nur mit Heinrich Schmidt zusammen, aber die andere Seite dieses klugen Schwaben, die ausgezeichnete Geschäftsgebahrung auf der Bühne wie an der Cassa, die war im fremd. Er hatte vortreffliche Gedanken, beneidenswerthe Einfälle, aber niemals ein festgeschlossenes zielbewußtes Programm, für das er mit Energie eingetreten wäre. Seine Direction hatte etwas Sprunghaftes, etwas vom Augenblick abhängiges; die fortgesetzte, unermüdliche, mitunter recht handwerksmäßige Arbeit des Directors war ihm fremd, ja sie widersprach seiner ganzen Natur. Daher dieses Aufflattern und Niedersinken, das die Zeiten seiner Direction charakterisirt. Jede Saison war von einer anderen Qualität, wie die verschiedenen Jahrgänge eines Weinkellers.

Gleich unpraktisch war er in Geldsachen. Bei seinen reichen finanziellen Mitteln war er am wenigsten ein Knauser. Auch das Streben einen Gewinn herauszuschlagen — Anläufe dazu waren stellenweise vorhanden — dürfte man nicht auf Rechnung seines Charakters setzen können. In seinen guten Tagen war ihm ein künstlerischer Erfolg werthvoller als ein guter Cassaraport. Daß er in den schlechten Zeiten ans Hintanhalten oder auch an das Hereinbringen der Verluste selbst unter Reducirung der Leistungen dachte, soll indeß nicht weggeläugnet werden. Die Absonderlichkeit und

Schwerverträglichkeit der Schauspieler schaffen jedem Director unsägliche Lasten und Sorgen. Franckel, dessen Menschenkenntniß immer seine schwächste Seite gewesen, und dem sein sanguinisches Naturell manchen Streich spielte, vermochte nicht, in diesem wunderlichen Kreise den ruhenden Pol zu bilden. Die zu Tage tretenden Lücken im Personal erregten Mißstimmung im Publikum, da der Ausfall mitunter ohne zwingende Noth erfolgte, oder die Vacanz der einzelnen Fächer so lange währte, daß man einzig und allein den Grund dafür in der Sorglosigkeit des Directors fand. In den letzten Augenblicken — durch eine unaufschiebbare Vorstellung gedrängt — raffte sich dann erst Franckel auf und verschrieb sich um theueres Geld aus irgend einem Winkel der Erde einen Sänger oder einen Schauspieler. Da geschah es freilich, daß so ein herbeigerasselter Künstler nicht einmal ex machina, geschweige denn ein Deus gewesen; das Publikum raisonnirte noch ärger als zuvor, und Franckel wollte sich am liebsten die Haare ausraufen.

Franckel's Gutmütigkeit ja Noblesse in Geldsachen ward von den Schauspielern — die Beispiele stehen gar nicht vereinzelt — in einer ärgerlichen Weise ausgenützt. Gefiel so eine Bühnenherrlichkeit dem Publikum, dann hatte der Director die Ehre, das Gefallen theuer zu bezahlen. Gagenerhöhungen, selbst bis aufs Doppelte, wurden verlangt und auch bewilligt.

Der anfängliche Rückgang im neuen Hause hatte Franckel Wunden geschlagen und diese schwächten ihn so, daß der Rückgang ein constanter blieb. Das Aufraffen im Jahre 1873 ward dann mit theueren Opfern erkauft. Da schlug außerdem der große Krach herein, der in unserer Stadt sich gar nachdrücklich fühlbar machte, und so wirkte alles zusammen, daß Franckel ein ruinirter Mann wurde. Im November 1874 erlebte er noch einen seiner schönsten Theatertriumphe mit der Neuinscenirung des „Prophet"; im April des Jahres 1875 sank das Directionsscepter in die schon länger dafür bereiten Hände Heinrich Hirsch's.

XVII.

Schwankende Gestalten (1875—1882).

Das Septennium, durch welches das Interimstheater noch bestand, zeigte durch die Individualität der einzelnen Theaterdirectoren und den dadurch bedingten raschen Wechsel in ihren Persönlichkeiten nur zu deutlich, daß das bisherige System der Vergebung des Theaters nicht die gewünschten Erfolge erzielte. Vier Männer waren in sieben Jahren verbraucht — das war ein bedenkliches Resultat. Diese Erscheinung ist keine vereinzelte in Brünn, sie steht im engen Zusammenhang mit den allgemeinen Theaterverhältnissen, und man hatte die Aussicht, in gleicher Weise weiter zu laboriren, wofern man sich in dem ausgefahrenen alten Geleise weiter bewegen wollte.

Wie es aber in demselben bis zum Jahre 1882 ging, gebe der kurze Ueberblick über die Directionsführungen durch Heinrich Hirsch, Ignaz Czernits, Dominik Klang und Carl v. Bertalan.

Heinrich Hirsch (1875—1876).

(Momentaner Umschwung. — Die Herrschaft der Operette. -- Das vereinzelte Gute. — Reclame über Alles).

Hirsch hatte schon im Jahre 1873 den Brünner Platz wegen Uebernahme des Theaters sondirt, jetzt, nach dem Zusammenbruch der Franckel'schen Direction, erschien er vom Neuen und erhielt die Pachtung. Franckel verblieb unter ihm als Oberregisseur.

Wie mit einem Schlag waren die Verhältnisse an der Bühne umgestaltet, trotzdem doch keine zu wesentliche Aenderung im Personal eingetreten war. Das Repertoire wurde ein anderes. Director Hirsch war selbst Schauspieler und führte seine Kunst in Stücken wie „Heiman Lewy auf der Alm" — er spielte den „Lewy" — vor. Derlei Sachen machten sich bald über Gebühr breit. Hirsch hatte überhaupt gar kein Programm. Ihm war das recht, was die Masse ins Theater zog. Sobald er die Schwäche des Publikums für die Operette herausgewittert hatte,

machte er aus dieser Schwäche seine Stärke; die Operette begann die Signatur der Brünner Bühne zu werden. Die vortreffliche Aufführung von Strauß' reizender „Fledermaus" (am 2. October 1875 zum ersten Male) soll nicht verschwiegen werden, ebenso wenig, daß die unter Hirsch gegebenen Operetten gut besetzt und gut ausgestattet gewesen; aber es kam schließlich so weit, daß die Operetten das Wochenrepertoire dominirten. Hirsch hatte an seiner Frau, einer vortrefflichen Coloratursängerin, eine höchst schätzenswerthe Acquisition für die Bühne Brünns, aber welche Circusreclame wurde mit ihrer Persönlichkeit getrieben! Die Theaterzettel erhielten immer ein höchst feierliches Aussehen, wenn Frau Hirsch auch nur ein kleines Liedchen „aus besonderer Gefälligkeit" vortragen sollte. Mitunter sang sie es nur — auf dem Theaterzettel. Er gewann eine exquisite dramatische Sängerin an Fräulein Will, einen rasch zum Liebling des Publikums sich aufschwingenden Helden an Mylius, er brachte Novitäten wie Wilbrandt's „Arria und Messalina" (am 16. November 1875), Moser's amusanten „Veilchenfresser" (am 7. Februar 1876), aber er wußte nichts anzufangen, sobald der Reiz der Neuheit, die Wirkung seiner lächerlich betriebenen Reclame vorüber waren. Damit bewies er, daß ihm nicht blos der künstlerische, sondern auch jeder gesunde practische Sinn abging. Bald mußte er sich auf das Ende des Endes, auf den Cultus der Gastspiele verlegen, die sich denn auch im blinden Taumel jagten. Es widerstrebt Einem, diese Direction in ihrem letzten Stadium noch ernst zu nehmen. Endlich ging Hirsch, am letzten Juni 1876 schloß seine Herrschaft. Das Publikum war vom Herzen froh, ihn los zu sein; es fühlte, daß es unter ihm schlechter geworden, und man könnte sagen, die Scham darüber vergrößerte die Erbitterung.

Die Theaterferien, die jetzt eintraten, waren zu allererst durch den baulichen Zustand des Hauses dictirt worden. Eine Untersuchung hatte ergeben, „daß das Holzwerk im Fundament . . . . . zum großen Theile erstickt sei und keine Tragfähigkeit besitze." Es mußte vorerst einer gründlichen Ausbesserung unterzogen werden, wenn man noch ans Weiterspielen in dem Hause denken wollte.

Ignaz Czernits (1876—1879).

(Allerlei Reconstructionen. — Die Kräfte des Theaters. — Novitäten. — Czernits' Jubiläum. — Besitzwechsel des Hauses — Theaterferien. — Charakteristik von Czernits' Direction).

Nachdem die nöthigen Reconstructionsarbeiten vollendet waren, hielt ein neuer Director seinen Einzug, dem die schwierige Aufgabe zufiel, das Publikum zu reconstruiren. Es läßt sich nicht leugnen, Ignaz Czernits war der richtige Mann dazu. Er war ein nüchterner Kopf, das Publikum war auch ernüchtert worden, so verstanden sich Beide. Ein langjähriger Theaterdirector, der seine Stationen in Graz, Preßburg und Olmütz durchgemacht hatte, wußte er sehr wohl, was er auf der Brünner Bühne bieten konnte und mußte, ohne den Vortheil eines Directors in die Schanze zu schlagen, oder die Position zu verlieren.

Unter Czernits erhielt das Repertoire wieder eine gewisse Physiognomie, dadurch kamen auch die guten Kräfte des Theaters zu der ihnen selbst nothwendigen Geltung. Mylius als Heldenspieler war bereits gehätschelt, der Komiker Witte übte seine alte Anziehungskraft, der jugendliche Liebhaber Kormann gewann sehr bald Sympathien, der Komiker Deutsch und der Bonvivant Otto setzten sich fest in der Gunst des Publikums. Die Heroine Georgine Galster soll nicht verschwiegen bleiben. Die Oper war schwächer, da bedeuteten der Baritonist Horwitz (gegenwärtig an der Wiener Oper), die ausgezeichnete Coloratursängerin Julie Dalena (seit 1878) und Capellmeister Hummel (gegenwärtig am „Mozarteum" in Salzburg) ihre Hauptstützen, ihnen verdankt sie ihre schönsten Erfolge.

Eine kleine Musterung des Repertoires zeigt manchen Gewinn für unsere Bühne. Es war ein freundlicher Gedanke, Auber's Oper: „Der erste Glückstag", eine Schöpfung des 86jährigen Meisters, die mit Ehrfurcht erfüllt, vorzuführen (am 14. November 1876). Brüll's ansprechendstes Werk: „Das goldene Kreuz" fand bei seiner ersten Aufführung am 17. April 1877 einen günstigen Boden. Ein äußerst gelungener Abend voll des schönsten Beifalls gehörte Lortzing, dessen geschmackvoll ausgestattete Oper: „Undine" am 17. November 1877 als Novität er-

schien. Verdi's „Maskenball" (1878) vermochte nicht allzu sehr zu erwärmen.

Im Schauspiel waren es Rosen's Lustspiele, allen voran das reizende „O diese Männer" (1876), welche eine gute Hilfe im Repertoire boten. L'Arronge's „Dr. Klaus" erzielte bei seiner Première am 18. Jänner 1879 einen ausgiebigen Erfolg. Doczi's Lustspiel „Der Kuß" ward im Jahre 1877 zum ersten Mal aufgeführt. Unter den französischen Dramatikern steht Sardou voran mit Stücken, wie: „Ferreol" (1876), „Dora" (1878), „Die französischen Kleinstädter" (1879). Augier ist durch sein berühmtes „Haus Fourchamboult" (4. Jänner 1879) vertreten. Shakespeare's „Heinrich V." kommt gelegentlich eines Gastspieles des Hartmann'schen Ehepaares von der Burg am 7. Juli im Jahre 1878 zur ersten Aufführung.

Unter den Operetten hatte Czernits eine Zugkraft ersten Ranges gewonnen, es ist Suppé's derblustige „Fatinitza", die am 23. November 1876 mit voller Macht einschlug, und woran sich Brünn ebenso wenig satt hören konnte, wie ehedem an der „Angot". Lecocq hat mit seiner „Giroflé-Girofla" im Jahre 1877 weit weniger Glück. Am Ausgang seiner Direction konnte Czernits noch „Die Glocken von Corneville" (12. März 1879) mit durchgreifendem Erfolge ausspielen.

Als im April 1877 Czernits sein 40jähr. Bühnen-Jubiläum feierte — die liebenswürdige Künstlerin Kathi Schratt, damals am Wiener Stadttheater, war dazu gastspielen gekommen — erhielt er viele Beweise einer warmen, herzlichen Stimmung des Publikums für ihn.

Während Czernits' Direction fand ein Besitzwechsel des Theaters statt, indem dasselbe mit „allen Haupt- und Nebenlocalitäten sammt allem dazu gehörigem Eigenthum, mit allen Rechten und ohne Lasten vom 1. Jänner 1877 in das freie, unbeschränkte Eigenthum der Stadtgemeinde Brünn gegen eine Ablösungssumme von sechzehntausend-dreihundert Gulden" überging.

Am Ende des Jahres 1877 ward zwischen der Commune und der Direction ein Uebereinkommen geschlossen, wornach jene auf den hohen Zins, der bisher gezahlt wurde,

Verzicht leistete und nur eine Entschädigungssumme von 2400 fl. für den Wasserzins, für Assecurranzgebühren und für die Instandhaltung des Gebäudes verlangte. Noch ein zweiter Punct ward dabei bestimmt, der bei seinem Inslebentreten im Sommer des Jahres 1878 Brünn eine Ueberraschung bereitete: officielle Theaterferien vom halben Juli bis zum halben August, eine Maßregel, welche nur wegen unrichtiger Auffassung der Zeitverhältnisse angefochten werden konnte. Dieser Ausfall einer Reihe von zu allen Zeiten gleich ungünstigen Spieltagen war angesichts der mannigfach gesteigerten Anforderungen an einen Theaterdirector eine durchaus nothwendige finanzielle Entlastung für denselben. Das Theater kann aber ruhig geschlossen werden, sobald das Publikum nicht das Bedürfniß darnach empfindet. Die Theaterferien werden auf die Dauer nur eine Gegnerschaft haben: die der Schauspieler, aber nicht aus dem von ihnen gerne ausgespielten Grunde, daß die Ferien den Ruin des Theaters bedeuten.

Als Director Czernits im April 1879 die Brünner Bühne verließ, hatte er sein Geschäft gemacht. Er ging ebendeswegen, und weil er wußte, daß er größere Anstrengungen hätte machen müssen, um sich in Zukunft zu behaupten. Das war nicht nach seinem Geschmack, umso mehr nicht, als man auf seine verschiedenen finanziellen Projecte nicht hatte eingehen wollen. Czernits war ein Director im Style kleinerer Provinz-Directoren, wie es Zöllner gewesen. Einfach bürgerlich war sein Theater, wie er selbst; aber dieser gut bürgerliche Sinn verhinderte ihn, das Theater unter ein Niveau sinken zu lassen, unter welchem wir es selbst bei ideal angelegten und hochfliegenden Directoren haben sinken gesehen. „Guten Willen müssen die Brünner sehen", pflegte er zu sagen, „dann ist viel gewonnen". Und bei dem guten Willen, den Czernits zeigte, gewann er genug.

Dominik Klang (1879—1881).

(Ein glänzender Anfang. — Personale. — Paula Conrad. - Novitäten und Gäste. — Enttäuschung und Zusammenbruch. — Ursachen davon. — Das Regie-Collegium. — Ein neuer Director in Sicht).

Czernits Wort vom guten Willen der Brünner erfüllte sich selten so wie bei seinem Nachfolger Dominik Klang.

Von seinem Gastspiel im Jahre 1874 in Brünn bekannt, übernahm er die Direction nach Ostern 1879. Er versprach allen Anforderungen gerecht zu werden, ja er ging über dieselben in seinen Zusagen noch weit hinaus. War man auch darüber im Klaren, daß Klang persönlich kein Vermögen besaß, wie es zur Uebernahme eines Theaters erforderlich ist, so glaubte man, daß ihm aus dem Kreise seiner Verwandten die nöthigen Barmittel zur Verfügung gestellt würden.

Klang zeigte sich anfangs von dem besten Willen beseelt, und die Sympathien des Publikums flogen ihm zu, wie selten einem Director der Brünner Bühne. Es hatte aber auch den Anschein, als sollten wieder schönere Tage heraufziehen.

Vor Allem sorgte Klang für einen energischen, sachkundigen Regisseur, den er an Emil Haas fand, und dessen kunstverständige Hand sich auch bald bemerkbar machte. Dann brachte er Huvart wieder, der im Conversationsstück ganz unschätzbar gewesen, gewann die humor- und temperamentvolle, spielgewandte Jules, die Operettensängerin Fritzi Blum und führte die reizendste der Naiven, die Brünn je besaß, Paula Conrad, bei uns ein. Anfangs war sie fast unbeachtet. Da ward während des Concertes des 13jährigen Wundergeigers Maurice Dengremont als Flickstückchen das einactige Lustspiel „Sie hat ihr Herz entdeckt" eingeschaltet. Neunmaliger Hervorruf lohnte ihre Leistung voll herzerquickender Fröhlichkeit und Natürlichkeit. Sie war von dem Augenblick an der erklärte Liebling des Publikums, und selbst abgestandene Stücke lockten zahlreiche Zuschauer ins Theater, sobald die Conrad am Zettel stand. Der Tenorist Tschörner erfreute durch seine selten-schöne Stimme. „Boccaccio", zum ersten Male am 14. Juni 1879 gegeben, und „Aïda" (erstmalige Aufführung am 26. Februar 1880) bezeichnen die künstlerischen Hauptleistungen während Klang's Direction. In „Aïda" ward das Mögliche geboten, in „Boccaccio" noch etwas mehr, denn allgemein hieß es, das Carltheater könne sich hierin die Brünner Bühne zum Muster nehmen.

Hofmann's Oper: „Aennchen von Tharau" (23. September 1879) fand weder beim Publikum, noch bei der Kritik die gehörige Würdigung, dagegen bereitete die Première von Klapps geistfunkelndem Lustspiel „Rosenkranz und Güldenstern" (11. October 1879) mit Huvart als „Rosenkranz" und der Conrad als „Clarisse" einen der vergnügtesten Abende.

Vorübergehend erschienen mit Gästen die Stücke Wilbrandt's: „Gracchus, der Volkstribun" mit dem Hofburgschauspieler Krastel, „Natalie", „Auf den Brettern", „Der Thurm an der Mauer" mit Auguste Baudius-Wilbrandt, der Gattin des Dichters, und „Die Tochter des Herrn Fabricius" mit Sonnenthal.*)

Allein so rosig auch die Dinge anfangs von Außen sich ansahen, der Wurm fraß von Anbeginn drinnen. Klang kam vom ersten Quartal an seinen Pachtverpflichtungen nicht regulär nach, und in Zeiten, da das Publikum das Theater förmlich stürmte und ein bedeutender Reingewinn notorisch sein mußte, bat Klang um eine Subvention — Anzeichen, daß seine Fonds nicht ausreichend gewesen.

Als im Sommer 1880 verlautete, Klang's finanzielle Lage sei eine bedrängte geworden, so hielt das Publikum die Calamität nur für eine vorübergehende, und man glaubte sie im allgemeinen für behoben, nachdem von verschiedenen Seiten Aushilfe geschafft worden. Gleichwohl boten die Repertoire-Verhältnisse constant ein Bild ungünstiger Veränderung. Eine Anzahl guter und schwer zu ersetzender Mitglieder (Capellmeister Hummel, Horwitz, die Conrad) hatte die Bühne verlassen, und Personen, welche den Verhältnissen näherstanden, besorgten das Schlimmste. Es traf auch ein: knapp nach dem 1. Jänner 1881 meldete Klang Concurs an. Die Passiven betrugen an 60.000 fl. Die geringen Barmittel, mit denen er die Direction übernommen, und die hohe Abfin-

---

*) Im October des Jahres 1880 kam Josefine Gallmeyer zu einem längeren Gastspielcyklus; es sollte ihr Abschied sein. In den Stücken „Eine Jugendfreundin", „Lolotte" und „Gräfliche Irrungen" betrat sie am 13. October zum letzten Male die Brünner Bühne. — Sie starb in Wien am 3. Februar 1884.

dungssumme, die er für den gesammten Fundus an Czernits zahlen mußte, sind wohl mit die Hauptursachen gewesen. Doch war Klang durch sein persönliches Verhalten von aller Schuld nicht frei zu sprechen, wie der Ausgang des Processes vor dem Gerichtshofe bewies, der mit Klang's Verurtheilung endete.

Damit jedoch in den Vorstellungen keine Unterbrechung eintrete, traten die Schauspieler Huvart, Otto und Rusa zu einem Regiecollegium zusammen und führten das Theater weiter. Es ging besser, als man gedacht. Mit Moser's Lustspiel „Krieg im Frieden" (15. Jänner 1881) ward ein schöner Novitätenerfolg errungen. Unterdessen sah man sich nach einem neuen Theaterdirector um.

Die Wahl fiel schließlich auf C. J. v. Bertalan. Er besaß zwei Sicherheiten: sein Vermögen und den Ruf eines guten Geschäftsmannes.

Für die Gemeinde waren die letzten Jahre, in welchen sie wiederholt in die Lage gekommen war, die Zinsraten dem Director nachzusehen, wenn sie nicht wollte, daß er sie ihr noch länger schuldig bleibe, eine gute ernüchternde Schule; sie verlangte von Bertalan nur blos die Entrichtung der Staats-, Landes- und Communal-Umlagen, von jedem anderen Zins sollte er befreit sein.

C. J. v. Bertalan (1881—1882).

(Bertalans Opfer. — Das Mißgeschick des Directors und des Publikums. — Ein verfehlter Sommer, ein verunglückter Winter. — Novitäten. — Personale. — Zwei Gedenktage. — Schluß der Saison. — Das Bekenntniß des Directors).

Bertalan brachte mit dieser Uebernahme ein Opfer, da er für ein Quartal spielte, dessen Abonnementsgelder er nicht eingenommen hatte. Er machte bei seinem Antritt am 5. Februar 1881 dem Publikum Versprechungen und bat um Unterstützung. Leider fiel das April-Abonnement nicht im günstigen Sinne aus, und Bertalan that nichts zur Kräftigung seiner Position. Es sah aus, als wäre er durch diese Thatsache scheu geworden. Die Folge davon war, daß eine Reihe von Kräften, die dem Publikum nicht gefielen, demselben aufoctroyirt blieben, daß manches der Fächer unbesetzt

gelassen wurde, daß auf das Repertoire, wie auf die Regie nicht die gehörige Sorge verwendet wurde, was in unzureichenden Vorstellungen bald zu Tage trat und im Publikum Mißfallen erzeugen mußte. Der Theaterbrand in Nizza blieb auch nicht ohne nachtheilige Folgen auf den Theaterbesuch.

Der Sommer ward mehr schlecht als recht heruntergeleiert, als aber der Winter heranrückte und mit ihm all' die wackligen Helden und Liebhaber, Tenore und Bässe, als das Repertoire und die Regie noch immer dieselbe Zerfahrenheit und Unsicherheit zeigten, und als dazu der Schreck des Ringtheaterbrandes unserem Publikum in die Glieder fuhr, da war freilich Director Bertalan in einer üblen Lage. Er half sich, so gut es ging, und weil es nicht mehr anders gehen konnte, mit Gastspielen. Eins jagte das andere, aber man müßte leugnen, daß man da nicht vortreffliche Kräfte vorgeführt erhielt. Doch bewies das Publikum wiederholt, daß es das Gute selbst in dem mäßigen heimischen Gewande acceptirte; wir erinnern nur an L'Arronge's „Haus Loney" (1881), Augier's „Goldprobe" (10. März 1881), Ganghofer's „Der Herrgottschnitzer von Ammergau" (26. November 1881), Freytag's „Die Brautfahrt" (9. Mai 1881), Schönthan's „Unsere Frauen" (1882) und die drei Operetten: Lecocq's „Der kleine Herzog" (1881), Millöcker's „Apajune" (8. October 1881) und Strauß' „Lustiger Krieg" (11. Februar 1882). Byron's „Manfred" mit Schumann's Musik kam gelegentlich eines Gastspieles des Hofschauspielers Robert am 19. März 1881 zur ersten Aufführung. Sardou's reizendes Lustspiel „Cyprienne" fiel bei seiner ersten Aufführung am 7. April 1881 in Folge ungenügender Besetzung durch, dagegen ward es im December desselben Jahres mit Kathi Schratt in der Tittelrolle und mit Grève als „Prunelles" mit rauschendem Beifall aufgenommen. Beaumarchais' Lustspiel „Figaro's Hochzeit" ward gelegentlich eines Gastspiels Mitterwurzer's (am 7. Nov. 1881) zum ersten Male gegeben.

Unter den von Bertalan für die Brünner Bühne erworbenen tüchtigen Kräften soll auf den Baritonisten Heck,

wie auf die anmuthige Sentimentale Thessi Leeder, die temperamentvolle Localsängerin Paula Löwe, ferner auf den trefflichen Charakterspieler Karban und den so überaus begabten in allen Sätteln gerechten Kühle hingewiesen werden.

Zwei Abende aus der letzten Saison werden den Theaterbesuchern in dauernder Erinnerung bleiben: der 15. October 1881 und der 25. Februar 1882. An jenem trat die erschütternde Katastrophe ein, daß der Statthalter von Mähren, Baron Korb, während der Posse: „Er will nicht sterben" in seiner Loge vom Schlage tödtlich getroffen wurde. Der andere war einem freundlichen Geschick geweiht, es ward Rusa's fünfzigjähriges Schauspieler-Jubiläum begangen, das durch die Herzlichkeit der Ovationen für den Jubilar ein echtes Familienfest zwischen Publikum und Künstler wurde.

Gründe der mannigfachsten Art sind es gewesen, daß man sich entschied, den Schluß des Interimstheaters beim Beginne der Ostern eintreten zu lassen. Halm's „Griseldis" mit der Wiener Hofschauspielerin Wessely in der Titelrolle war am 5. April 1882 die letzte Vorstellung im Interimstheater.

Bertalan's Direction ward von dem Publikum schwer empfunden, sie war es, die ihm den Schluß der Theatersaison, der bis zur Eröffnung eines neuen Hauses währen sollte, leichter erträglich machte. Aber auch Director Bertalan hatte die Empfindung, daß er in Brünn seinen Platz nicht ausgefüllt. Seine eigenen Worte bestätigen es: „Es endet das Interimstheater, ohne daß es mir gelungen, meinen guten Ruf, den ich mir durch zwei Jahrzehnte mit der größten Mühe erworben und mit aller Sorgfalt und Aengstlichkeit zu bewahren wußte, hier in Brünn zur allgemeinen Geltung und Anerkennung zu bringen." Zu dieser Erkenntniß der Wahrheit war er am Ende seiner Direction gelangt.

Der Nizzaer Theaterbrand hatte für Brünn sein Gutes, er brachte die sich endlos schlängelnde Frage eines Theater-Neubaues zum Abschluß. Dank der klugen Energie des Bürgermeisters Gustav Winterholler kam die ganze Angelegenheit in Fluß. An eine Erbauung des Theaters

auf der alten Brandstätte war nicht gut zu denken, da die darauf verwendeten Kosten in keinem Verhältniß zu dem Resultat gestanden wären, darum entschloß man sich, auf dem schon früher ins Auge gefaßten Obstplatz den Neubau zu errichten.

Die Architecten Ferdinand Fellner und Hermann Helmer lieferten die Pläne für das Theater, und am 18. Juli 1881 wurden bereits die Bauarbeiten mit dem ersten Spatenstich eröffnet. Die Leitung des Baues lag in den Händen des Wiener Achitecten Nebehosteny, die Ausführung ward Baumeister Arnold von Brünn anvertraut.

XVIII.

Das neue Haus.

(Das Aeußere. — Das Vestibule. — Das Foyer — Das Auditorium. — Die Nothbeleuchtung. — Die Heizung. — Sicherheitsmaßregeln. — Die elektrische Beleuchtung. — Die Gemeinderegie. — Der Garantiefond. — Die „Theater-Commission“. — Der artistische Leiter. — Bürgermeister Winterholler. — Schlußsteinlegung).

Der Bau veranschaulicht schon im Aeußern das Theater in seinen Haupträumlichkeiten: dem Vestibule mit Stiegenhaus, dem Zuschauerraum und dem überhöhten Bühnenraum. Die Façade, in französischer Renaissance gehalten mit einzelnen Anklängen an die Barocke, läßt die gelungene Gesammtgruppirung des Gebäudes in ebenso effectvoller als harmonischer Weise hervortreten, wozu die nach allen Seiten hin freie und dominirende Lage wesentliche Förderung bot.

Die Hauptfaçade charakterisirt ein von sechs monolithen korinthischen Säulen getragener Giebel, in dessen Tympanon eine allegorische Gruppe, die Verherrlichung der Künste darstellend, angebracht ist. Der Gott Dionysos auf seinem Wagen, von einer Löwen- und Pantherquadriga gezogen, füllt die Mitte, zu beiden Seiten sind Genien angetreten, während gegen die Spitzen zu weibliche Gestalten ruhen. Bildhauer Friedl hat in dem Werke, das in seinem bildnerischen Aufbau schöne Linien zeigt und in den Details durch die realistische, flotte und doch äußerst feinfühlige

Behandlung glänzt, eine der bedeutendsten Zierden des Theaters geschaffen.

Diesem Säulenportikus ist ein Balcon vorgelegt, der von den Pfeilern und Säulen des Hauptportals, unter welchem die Auffahrtsrampe mündet, getragen wird. Ueber den drei großen, halbrunden Glasthüren, welche die Verbindung zwischen dem Balcon, der Loggia und dem Innern des Hauses bilden, befinden sich drei Friese mit musicirenden Kindergruppen, deren Motiv, das seltsamerweise über jedem Fenster wiederkehrt, gleichfalls von Friedl componirt wurde, ebenso wie der übrige plastische Schmuck der Außenseite.

Hinter und über dem säulengetragenen Spitzgiebel baut sich ein Rundgiebel auf mit Consolen und seitlichen Voluten. Als Mittelakroterie leuchtet weithinaus die Gestalt der Göttin der Musik mit der Lyra und dem goldenen Thyrsusstab, auf einem Schwane thronend, der mächtig seine Fittige ausbreitet. Zu den Füßen sitzen zwei anmuthige Jungen mit tüchtigen Posaunen in den Händen. Unterhalb den Voluten beginnt eine balustradenartige Attika ihren Rundlauf um das ganze Gebäude. An den Ecken derselben die von der Hauptfaçade abschwenken, kauern Puttis mit Schildern, worin in Goldbuchstaben die Widmungen: „Dem Schönen eine Stätte“ — „Den Musen ein Heim“ eingegraben sind. Außer dem Hauptportal sind beiderseitig rundbogige säulenumrahmte Nebenportale angebracht, über welchen Bogenfenster gelegen sind, die von Rundgiebeln überdacht werden, auf welchen allegorische Gestalten der Tragödie und der Comödie sich lagern.

Die seitlichen Façaden sind einfach, jedoch in edlen Verhältnissen gehalten. Im Parterre außer dem Eingangsthoren halbrunde Fenster mit Rusticaquadern, im ersten Stock halbrunde Fenster mit Spitzverdachung und jonischer Säulenstellung, im zweiten Stock kleinere eckige, Chambeaufenster, zwischen welchen die Pfeilerfelder mit Sgraffitos, von der Hand des Malers Kott ausgeführt, geschmückt sind.

Das Bühnenhaus hebt sich leicht und frei in die Luft, was durch geschickte Gliederung mittelst Rundfenster und Sgraffito-Malerei erzielt wird. Das flache Kuppeldach

wird an den vier Ecken durch keck aufgesetzte, decorativ behandelte Rauchschlote flankirt, die, obwohl nachträglich erst durch Sicherheitsmaßregeln verlangt, sich gut in das Ensemble eingelebt haben.

Das Vestibule repräsentirt sich als eine im Kreisbogen eingewölbte Halle. Decorativ ist dasselbe ausgebildet durch Wandbündelpfeiler, auf welchen das Gebäude ruht. Ueber vier Stufen gelangt man links und rechts seitlich zu den zwei großen Stiegentreppen, die durch alle Stockwerke hindurch bis ins Amphitheater führen; dem Haupteingang gegenüber tritt man in das große Prachtstiegenhaus, welches, durch beide Stockwerke führend, sowohl durch seine Größe, sowie durch seine originelle, imposante Stiegenanlage und die überaus gelungene architectonische wie decorative Ausführung einen ebenso überraschenden, wie gewinnenden Eindruck hervorruft. Die Treppe, deren Stufen aus St. Stefano Istrianer Marmor ausgeführt sind, führt in einem Hauptarm zu den Parterrelogen und theilt sich nach rechts und links empor zu einem Corridor im ersten Stock, welcher an seiner offenen Seite von einem marmornen balkonartig ins Stiegenhaus vorspringenden Geländer umrandet ist und die Communication zwischen Foyer und Auditorium vermittelt. Zargen und Deckgesimse nebst den freistehenden rothen Säulen sind in Stuck-Marmor, die Halbsäulen und Pilaster an den Wänden in Stucco-Lustro hergestellt.

Das Foyer zerfällt in drei Räumlichkeiten, von denen die mittlere als die bedeutendste das Hauptfoyer bildet. Drei Thüren vermitteln die Verbindung in das Stiegenhaus, der drei Glasthüren, die nach der Loggia über der Unterfahrt führen, wurde bereits gedacht. Aus den beiden Seitenfoyers gelangt man auf kleine Balcons. Durch all' dies wird in diesen Räumen eine lebendige Perspective erzielt. Haben die Nebenfoyers gerade Decken, so ist das Hauptfoyer halbkreisförmig gewölbt und mit Stichkappen hergestellt. In Folge der großen Höhe dieses Raumes war es möglich, ihn überaus wirksam decorativ auszustatten.

Die Wände des Vestibuls, des Stiegenhauses und des Foyers sind in weißen und lichtbraunen Tönen gehalten und durch die goldige Umrandung aller architectonischen

Gliederungen treten die Räume in schöner reizvoller Lebendigkeit vor unser Auge. In den Deckenwölbungen der Loggien machte man von farbiger Ausmalung aufs Glücklichste Gebrauch, indessen die in zarten oder kräftigern Reliefs hervortretenden Flächenverzierungen — schön geschwungene Ranken und Figuren — durch schmale, schimmernde Goldcontouren hervorgehoben werden, was namentlich der Decke des Foyers eine vornehme Feierlichkeit verleiht.

Das Auditorium besteht aus dem Parquet, drei Rängen und dem Amphitheater mit einem Fassungsraum von beiläufig 1300 Personen, u. zw. durchwegs für Sitzplätze eingerichtet. Eine glanzvolle Zierde des Zuschauerraumes bildet der Plafond, dessen elliptische Form mit den einschneidenden Spitzkappen auf decorativen Pilastern aufliegt. Im Mittel leuchtet die große vergoldete Rosette mit dem prächtigen Bronzeluster herab. Der darum gelagerte Kreisring ist von sechs Bildern in reich ornamentirten Rahmen belebt. Die Motive dafür: „Tragik", „Tanz", „Lyrik", „Komik", „Gesang", „Musik" wurden zu halbpart von Schmidt und in der zweiten Hälfte von Frl. Fialka — beide Schüler Eisenmenger's — gemalt, und, obwohl die Zeichnung für den flotten Baustyl und die decorative Lebendigkeit der Architectur entschieden zu strenge ist, so wirken sie keineswegs störend, da ihre freundlich-lebhafte Farbenstimmung sich dem Ganzen wohl einfügt. Die Logenbrüstungen sind reich ornamental gehalten und die Stirnwände der Logen zum Theil mit Pilastern, im ersten Rang mit sehr schönen weiblichen Karyatiden geziert. Das ganze Auditorium ist weiß, drap und gold reich gemalt, ohne jedoch den Eindruck der Ueberladung hervorzurufen. Die innere Ausschmückung der Logen, ferner die Draperien, wie die gesammten Sitzplätze sind in kräftigem dunkleren und lichtern Roth gehalten.

Die Prosceniumsumrahmung ist kräftig in Wülsten und Hohlkehlen ausgebildet; in den Eckzwickeln sind Medaillons, mit Pegasussen geschmückt, die Füllungen bedecken Ornamente. Die Prosceniumsöffnung ist 12·65 Meter breit und 10 Meter hoch.

Das Bühnenhaus besteht aus der eigentlichen Bühne, der Hinterbühne, den Decorationsmagazinen in Bühnenhöhe und dem Souterrain. Bei der Bühnenanlage, sowie bei der Einrichtung der Maschinen war wohl ins Auge gefaßt worden, daß sämmtliche Richtungen der dramatischen Kunst hier ihre Vertretung zu finden hätten, und daß deshalb für weitgehende scenische Anforderungen Vorsorge getroffen werden möchte. Wie die seitdem überreich gemachten Erfahrungen bewiesen, war die Wahl der Personen für die Einrichtung der Maschinen keine glückliche, denn diese entsprechen nur sehr unvollkommen ihren Zwecken.

Die Ringtheater-Katastrophe blieb auch bei dem Neubau nicht ohne Folgen und es wurden zum Zweck mannigfacher Verbesserungen und Neuerungen, die von den Architecten in Vorschlag gebracht worden, von der Commune ansehnliche Summen votirt.

Allseits ist für ausreichende Treppenverbindungen, die alle nach der Gassenfront situirt sind, gesorgt, die Stiegen und Nebenräume sind alle gewölbt. Besondere Aufmerksamkeit wurde der Nothbeleuchtung zugewendet, welche aus ventilirten Laternen mit Kerzenbeleuchtung besteht. Dieselben sind im Zuschauerraum und auf den Treppen, je abwechselnd mit electrischen Lampen, in hinreichender Anzahl angebracht.

Die centrale Heizung ist im Souterrain gelegen und in folgender Weise vertheilt. Der Zuschauerraum, die Bühne, das große Stiegenhaus sind mittellst Warmluftheizung zu erwärmen; die Anzahl der Calorifères beträgt zusammen echs. In den zwei Calorifères zur Beheizung des Auditoriums wurde ein Canal gebaut von 3·5 Meter Querschnitt, welcher in das Freie mündet und frische Luft direct von Außen zuführt. Um die Entströmungsgeschwindigkeit der Luft beliebig reguliren zu können, wurde ein Ventilator, von einer sechspferdigen Gaskraftmaschine getrieben, aufgestellt. Die Einströmungsöffnungen der warmen wie der frischen Luft befinden sich unter den Sitzen, und die Ausströmung kann mittelst Schieber regulirt werden. Ebenso führt zu jeder Loge ein Luftschlauch, wo die einströmende Luft mittelst Jalousienklappen regulirt werden kann, ferner

sind in jeder Galerie Ausströmungsöffnungen für die schlechte Luft, welche über Dach führen, angebracht.

Die Ventilation durch die Rosette des Plafonds ist dadurch geregelt, daß auf dem Dachboden ein Ventilator aufgestellt ist, welcher durch eine electro-dynamische Maschine getrieben wird und so die Luft abzieht.

Sämmtliche Stiegenräume, Garderoben der Schauspieler sind mit Warmwasserheizung versehen, wozu im Souterrain vier Warmwasseröfen aufgestellt sind.

Zum Zwecke der Absperrung des Bühnenraumes vom Auditorium wurde eine vollkommene eiserne Courtine — construirt von Ingenieur Pfaff in Wien — hergestellt, da eine Drahtcourtine nicht die entsprechende Sicherheit gewährt hätte Jene erfüllt in jeder Hinsicht alle Anforderungen: möglichste Dichtigkeit, eventuelle Wasserberieselung und leichte Handhabung. Die Courtine kann mittelst einfacher Hebelbewegung sowohl von der Bühne als auch vom Zuschauerraum und vom Bühnenvestibule in der Basteigasse herabgelassen werden. Die Bewegung geschieht mittelst hydraulischen Druckes. Ein gleicher Eisenvorhang scheidet Bühne von Hinterbühne. Um bei etwaiger Feuersgefahr dem Rauche Abzug zu verschaffen, wurde nachträglich auf dem Bühnendach eine Klappe angebracht; die Auslösung der Vorrichtung geschieht automatisch von der Bühne aus in einfachster Weise. Das Princip, alle Thüren nach Außen zu öffnen, wurde im Zuschauerraum streng eingehalten, und es sind immer nur Handhaben verwendet.

So sieht das neue Haus in seiner Baulichkeit aus. Es ist den Forderungen wie den Fortschritten auf dem Gebiete der Sicherheitsvorkehrungen in jeder Weise gerecht geworden, und es ist ein schönes Haus. Wer an den Luxus in den Häusern reicher Privaten, den Reichthum in der Ausstattung aller modernen öffentlichen Gebäude denkt, der wird die Opfer der Commune Brünns, die sie auf eine glänzende Ausschmückung der Stätte des edelsten Vergnügens verwendet, nur billigen können.

Das neue Theater sollte aber in einem Moment eine geradezu europäische Bedeutung erlangen und zwar durch die Einführung der elektrischen Beleuchtung. Das

Brünner Theater war das erste des Continents, das damit den Versuch gemacht. Und zwar ward dazu das Glühlampensystem Edison gewählt. Die Sicherheit wie die Schönheit des Lichtes waren dafür ausschlaggebend. Es ist ein rühmliches Zeugniß für den fortschrittlichen Sinn der Gemeinde, daß sie trotz heftig betriebener Gegenagitation in der Ausschußsitzung vom 6. Juni 1882 mit einer an Stimmeneinhelligkeit grenzenden Mehrheit sich dafür entschied.

Die „Parisien Societé electrique Edison“ und die „Wiener Commanditgesellschaft für angewandte Elektricität“ übernahmen es, die zur elektrischen Beleuchtung erforderliche Betriebsanlage auf eigene Rechnung auszuführen. Die Zahlung dafür erfolgt seitens der Gemeinde Brünn nach einem bestimmten Plane in 20 Jahresraten, wornach die ganze Anlage in ihr Eigenthum übergeht

Sowohl die Bühne, wie das Auditorium und die übrigen Räume des Hauses werden mit Edison'schen Glühlampen erleuchtet. Ein sinnreicher Regulator ermöglicht es, das elektrische Licht vom vollen, warmen — nicht grellen — Sonnenglanz allmälig zur tiefen Dämmerung abzuschwächen oder die Bühne in grünen oder rothen Reflexen erglühen zu lassen. Im Zuschauerraum sind die Glühlichter sowohl an dem Prachtluster wie oberhalb der Logenstürze von eigeformten Milchgläsern umschlossen, im Foyer, im Vestibule und im Treppenhaus leuchten sie in ihren kleinen farblosen Hüllen entweder auf Lustern oder auf Girandolen, die sich als locker gebundene Blumensträuße präsentiren, gleich Flammenblüthen.

Gewarnt von den eigenen ernsten Erfahrungen, wie von dem allseits grassirenden Theaterkrach, den das moderne Directorenthum mit seinen krampfhaften Speculationen auf die niedern Instincte des Publikums verschuldet, wollte man eine andere Basis für die Leitung unseres Theaters schaffen. Wie in den Tagen Kaiser Josef's II. nahm die Commune Brünn die Regie des Theaters in eigene Hände. Es geschah dies kraft Sitzungsbeschlußes des Gemeinde-Ausschußes vom 29. August 1882. Man wagte sich vorsichtiger Weise nur in ein einjähriges Provisorium und

zwar mit der Forderung eines „Garantiefondes" zur Sicherstellung der Gemeinde vor etwaigen Verlusten.

Man ersieht aus diesen Beschränkungen, daß der Gedanke der Gemeinderegie nicht durchwegs auf fruchtbaren Boden gefallen war, und mochte auch ein Theil der maßgebenden Persönlichkeiten im vollen Vertrauen in die Richtigkeit dieses Princips demselben zustimmen, eine nicht unbedeutende Zahl war mehr durch die Zwangslage der vorgerückten Zeit, und weil man die Theatersaison im Herbst um jeden Preis eröffnet haben wollte, bewogen worden, ihre Zustimmung zu geben. Der Garantiefond von 10.000 fl., den die Commune verlangte, ward aber nicht nur im Kurzen zusammengebracht, sondern namhaft überzeichnet worden: es muß dies als ein schönes Zeugniß für den Glauben an eine gute Sache gelten.*)

Die ökonomischen Geschäfte wurden einem Comité des Gemeinde-Ausschußes zugewiesen, der artistische Theil sollte in möglicher Freiheit und Selbständigkeit in die Hände eines künstlerisch geschulten Leiters gelegt werden. Als Mitglieder jener „Theater-Commission", die unter dem Vorsitze des Bürgermeisters die Sitzungen zu halten hat, wurden gewählt die Herren: Frömel, Dr. Kandler und Dr. Pozorny. Die artistische Leitung des Theaters ward dem ehemaligen Director der Brünner Bühne, dem damaligen Secretär des Wiener Stadttheaters Dr. Adolf Franckel anvertraut. Unter ihm hatte die Brünner Bühne in den letzten zwanzig Jahren ihre schönsten Tage erlebt, seine Bildung, seine Kunsterfahrung schienen für ein glückliches

---

*) Die Idee eines Garantiefondes ward zuerst in dem Brünner Tagblatt „Mährisch-schlesischer Correspondent" angeregt worden, und die Redaction des genannten Blattes verpflichtete sich sofort, im Falle des Inslebentretens eines solchen zur Leistung eines Betrages von 250 fl. Die weitern Subscribenten waren: Die Gemeinderäthe Josef Arnold, Falkensteiner, Kellner, Frömel, Janowitz, Rachinger, ferner Bürgermeister Winterholler, dann die Gemeinde Ausschußmitglieder Ritter v. Gomperz, Carl Engelmann, Gärtner, dann Bruno v. Bauer, Director Lehmann und Brauereibesitzer Hayek (Nennowitz) je 1000 fl., die Gemeinde-Ausschußmitglieder Dr. Carl Reißig und Wenzel Jusa, ferner Wilhelm v. Teuber, kaiserl. Rath Ripka Edler v. Rechthofen, Dr. Klob und Gebrüder Morgenstern je 500 fl., Friedrich Irrgang 300 fl.

Gelingen ausreichende Garantie zu bieten. Der vom Carltheater um 40.000 fl. erworbene Fundus sollte an Decorationen und Costumen die Bühne hinlänglich mit allem Nöthigen versehen haben.

So hoffte man, das Theater durch die Loslösung des künstlerischen Elementes von der Sorge um die materielle Existenz aus der Sphäre der gewöhnlichen Privatspeculation entrückt zu haben und ihm, da die Commune durch ihre Verwaltung finanzielle Vortheile nicht beabsichtigte, jenes Terrain zu gewinnen, das die größten und edelsten Dichtergeister unserer Nation für dasselbe gefordert.

Sowohl die Einführung der elektrischen Beleuchtung, wie die Uebernahme der Regie seitens der Commune Brünn, zwei Momente von der größten Wichtigkeit für die Bedeutung und die Zukunft des neuen Kunstinstitutes, verdankt dasselbe seinem Schöpfer Winterholler. Eins wie das Andere erschien wie ein Wagniß; das bewies der oft zähe Widerstand, der sich seinen Absichten entgenstellte, die freilich zu dem Hergebrachten einen directen Gegensatz bildeten, und denen sich selbst aus den Kreisen jener, die mit dem Bestandenen unzufriedenen waren, viele nur mit Ueberwindung beugten.

Am 31. October 1882 ward der Schlußstein des neuen Hauses in feierlichster Weise versenkt; ein geschwelltes Gefühl der Freude durchzog jeden Theilnehmer, als er zu den prächtigen Räumen emporblickte, die in einem Zeitraume von kaum viel mehr als 15 Monaten geschaffen worden. Man fühlte sich größer durch diese Schöpfung, aber man vergaß nicht, wem man sie verdankte.

XIX.

Die ersten zwei Jahre der eigenen Regie.

(Ein fröhlicher Anfang. — Das Capital des Enthusiasmus. — Mangelnde Bibliothek. — Theodor Steinar. — Seine Erfolge, sein Sturz. — Unberechtigte Einflüsse. — Novitätenminimum. — Die Liste der Guten. — Verwerthung der Gastspiele. — Verlängerung des Provisoriums der eigenen Regie. — Wirkungen in die Ferne. — Sammlung fürs nächste Jahr. — Personale. — Novitäten. — Gäste: Marie Wilt ꝛc. — Künstlerische Erfolge. — Der kleine Krieg der Schauspieler und die eigene Regie. — Zwei Wahlsprüche).

Die Eröffnungs-Vorstellung des neuen Hauses fand am 14. November 1882 statt. Freudig begrüßte sich das Publikum in den vornehm-prächtigen Räumen, und das elektrische Licht mit seinem ruhig-goldenen Schein zerstreute alle Befürchtungen, die man hinsichtlich der Farbenwirkung gehegt hatte. Lefler's Bühnenvorhang, auf dem in einem überaus prächtigen Renaissancerahmen die verschiedenen Arten der dramatischen Dichtung mit feinem Sinn für Gruppirung und mit blühender Farbenfreudigkeit dargestellt sind, bewahrte ebenso seine Ursprünglichkeit, wie der Teint der Damen und der Glanz ihrer Toiletten. Mit Beethoven's Ouverture: „Die Weihe des Hauses" begann der Anfang der Kunstleistungen. Ihm folgte ein von Dr. Franckel gedichtetes Festspiel: „Bei Frau Bruna", in welchem er sinnig und poetisch den Entschluß der Commune Brünns, das Theater, das sie errichtet, auch selbst zu leiten, feierte. Daran schloß sich die Aufführung von Goethe's „Egmont". Der nächste Abend stellte die Opernkräfte in Rossini's „Wilhelm Tell" vor.

Die Erwartungen jener, welche vermeinten, die Wirkungen des neuen Princips der Gemeinderegie müßten baldigst und so entschieden zu Tage treten, wie auf dem Felde der Anbau einer neuen Frucht, blieben zunächst unerfüllt. Es galt nicht blos ein neues Princip zu inauguriren, sondern auch ein neues Haus mit allem Zugehör einzurichten; beides fand vorhergesehene und unvorhergesehene Schwierigkeiten. Außerdem glaubte man den Enthusiasmus des Publikums, der sich in Folge der langen Theatervakanz und in der Freude über den Prachtbau und seine epochemachende Be-

leuchtung eingestellt hatte, nicht unbenutzt verrauschen zu lassen, und sparte manche Gabe für die Zukunft auf.

Bald genug machte sich im Repertoire eine gewisse Eintönigkeit bemerkbar. Die Ursachen davon waren, daß man erst wenige Tage vor der Eröffnung des Theaters an ein reguläres Probiren gegangen war, so daß die Zahl der vorbereiteten Stücke eine minimale gewesen; außerdem der Mangel einer ordentlichen Bibliothek. Was man mit dem Carltheaterfundus erworben hatte, mochte zum guten Theil für die Operette, für die Posse, für ein oder das andere Conversationsstück ausreichen, mehr enthielt er aber nicht. Den Bedarf für die Oper wie für das Schauspiel mußte man leihweise bestreiten, und so wurde nicht selten der gute Wille Fremder oder die Gunst des Zufalls, wenn nicht die Ungunst, der Regulator des Repertoires.

Nach langem Zögern, unter dem Druck der Verhältnisse, nach langem Drängen der Presse erwarb man für die Oper eine Bibliothek; im Schauspiel laborirte man, da man den rechtzeitigen Erwerb einer angebotenen preiswürdigen Bibliothek verabsäumt hatte, bis ans Ende der Saison an dem Mangel einer solchen.

Dem ungeachtet wurde gerade im Schau- und Lustspiel das Publikum zuerst erwärmt. Doch bewirkte dies weniger die Vortrefflichkeit der darstellenden Kräfte — die Güte Einzelner bleibe unbestritten — aber man stellte gerne einen Ausgleich zwischen Erwartung und Erfüllung her, da man im Ganzen das fand, was man im Einzelnen vermißte. Das Schauspiel und das Lustspiel gaben sich von einem künstlerischen Geiste getragen. Die Darsteller, wenn auch verschieden in ihrem Können, standen auf dem richtigen Niveau des Stückes, jeder bildete einen Theil nicht für sich, sondern des Ganzen. Der langentbehrte Genuß eines Zusammenspiels dämmerte an der neuen Bühne auf und ward von dem Publikum mit lebhafter Freude begrüßt. So hatte man doch eine Labe und war dem dankbar, der sie schuf. Es war dies Theodor Steinar, der erste Held, Bonvivant und Regisseur des Schauspiels, ein Name, der mit dieser ersten flüchtigen Blüthe des jungen Instituts innig verwachsen ist.

Seine ganz außerordentliche Ausdauer und Arbeitskraft, seine reiche Sach- und Fachkenntniß, seine merkwürdige Kunst, in dem gesammten Theaterkörper stramme Disciplin und stets guten Willen zu erhalten, brachten das zuwege. Das Bild der Scene verstand er glänzend zu gestalten, seine Salons und Interieurs erfreuten durch vollendeten Geschmack, in den Ensembles wirkte er durch glückliche Gruppirung und lebensvolles Ineinandergreifen. Und handelte es sich auch um gewöhnliche Tagesarbeit, so hatte doch alles ein bestimmtes Gepräge: das eines starken zielbewußten Willens. Sowohl durch die Inscenirung älterer Stücke, wie z. B. von Wilbrandt's „Malern", denen er zu einem für unglaublich gehaltenen Erfolg verholfen, oder von Novitäten wie von Schönthan's freundlich anmuthendem „Schwabenstreich" (Erste Aufführung am 1. Jänner 1883), Dumas' „Die Prinzessin von Bagdad" (27. Jänner 1883) und Sardou's an psychologischen Effecten reicher Tragödie „Odette" (24. Februar 1883) errang er sich die Anerkennung des Publikums in reichstem Maße.

Allein der Winter des Jahres war der Frühling des Schauspiels, und mit der höher steigenden Sonne ging eine große Wandlung an dem Institut zu seinem empfindlichen Nachtheile vor sich. Dieselbe hatte ihren Grund in der Störung des Einvernehmens zwischen dem artistischen Leiter und dem Regisseur. Mochte sich die ganze Angelegenheit mit dem üblichen Apparat abspielen, der bei solchen Coulissengeschichten stets functionirt, und wobei auch der collegiale Neid seine Rolle zugetheilt erhält, so resultirte sie doch nur aus der antiquirten Stellung, in welcher sich der artistische Leiter und der Regisseur trotz der geänderten Grundverhältnisse der Theaterführung zu einander befanden.

Der Regisseur des Pachtdirectors von ehedem war von diesem abhängig, und jener hatte seine Pflicht gethan, wenn er seinem Director, der ihn bezahlte, entsprach, d. h. wenn er ihm in dem Umfang, als ihn dieser benöthigte, zur Verfügung stand. Der Director aber war ein freier Herr, der soweit er konnte, wollte oder nicht wollte, sich der künstlerischen Angelegenheiten seines Institutes annahm; verhalten konnte ihn Niemand dazu.

Anders steht die Sache unter der eigenen Regie. Hier ist der artistische Leiter einer Reihe von Befugnissen aber auch einer Reihe von Sorgen enthoben, damit er ungestörter seine Kräfte für die künstlerische Entwicklung des Instituts einsetzen könne, als dies früher einem Pachtdirector möglich gewesen. Schon der Titel deutet darauf hin, daß die Leistungen der Bühne seine Signatur zu tragen haben. Der Regisseur aber verliert seine unabhängige freischaltende Stellung, die er bisher besessen, er wird zum ausübenden Organ des artistischen Leiters.

Nun hatte aber Dr. Franckel das Gebiet des recitirenden Schauspiels nach Art eines Pachtdirectors an Steinar, dessen künstlerische Qualitäten er wohl erkannt hatte, vollständig überlassen.

In dem Maße, als Steinar durch seine Leistungen in den Vordergrund trat, drängte er dadurch den artistischen Leiter zurück. Ein Wiedergewinnen der aufgegebenen Positionen schien diesem nur durch den Wechsel in der Person des Regisseurs möglich zu sein. So wurden Steinar's Erfolge sein Untergang. Er wurde beseitigt, nicht weil er seinen Wirkungskreis überschritten hatte, sondern weil er einen zu weit gehenden Wirkungskreis zugetheilt erhalten. Nur durch eine ganz präcise Formulirung der veränderten Stellung des Regisseurs zu dem artistischen Leiter kann eine Vermeidung ähnlicher Vorgänge erzielt werden. Die Erfahrungen des nächsten Jahres haben dies zur Evidenz klargelegt.

Steinar wurde in den letzten Monaten der Saison vollkommen kalt gestellt. Als Ersatz für ihn im Schauspiel ward der Heldenspieler Carl Ernst um jeden Preis gewonnen, der seine frühere Beliebtheit wie seine schönen Mittel und sein schönes Talent in jeder nur wünschenswerthen Weise auszuspielen Gelegenheit fand. Die Regie wanderte planlos aus einer Hand in die andere. Drum hieß in den besten Fällen das Stück Ernst, alles Uebrige hieß Nichts. Man hätte in um vieles kleinere Städte hinabsteigen müssen, um die Gegenstücke zu den Aufführungen zu finden, die man damals erlebte. Die künstlerische Lebensluft war unserer Bühne entflohn, der Zimmermann hatte die Arbeit des Bildhauers übernommen.

Das ist einer jener Puncte, der in Folge der Veränderung des Princips in der obersten Theaterleitung gleichfalls eine Veränderung erheischt hatte, wo aber erst die factischen Verhältnisse, d. h. die eingetretenen Wirren die Nothwendigkeit einer solchen erwiesen hatten.

Die Stellung, die der artistische Leiter zu der Commission im Allgemeinen wie zu einzelnen Mitgliedern genommen, war im Vorhinein eine verfehlte und verlangte eine nothwendige Correctur. Wären die Competenzen zwischen dem artistischen Leiter und der Commission genau abgegrenzt gewesen, so hätte sich jene Affaire Franckel-Steinar nicht in der angegebenen Weise entwickeln können; wäre die Einflußnahme Einzelner nicht eine übermächtige gewesen, dann hätte es nicht geschehen können, daß dem Publikum eine Operette wie „Der Bettelstudent", die damals in Oesterreich und Deutschland jede Woche neue Triumpfe errang, vorenthalten wurde, die erst durch den laut gewordenen allgemeinen Unwillen knappst vor Beginn der Sommersaison abgetrotzt werden konnte.

Ein Blick auf die Novitätenliste zeigt, wie sehr man auf die Zugkraft des — neuen Hauses gerechnet. Es hat in dieser Hinsicht sein Möglichstes geleistet. Im Uebrigen suchte man mit dem Wenigsten auszukommen. Die Oper bot nichts Neues, ja sie bot wenig genug des Alten. Im Schauspiel sind außer den bereits angeführten Stücken noch Erckmann-Chatrian's „Die Rantzau" (9. December 1882) und Calderon's „Richter von Zalamea" (21. April 1883) zu nennen. Das Lustspiel hatte mit Hugo Bürger's „Jour fixe", mit Moser's „Reif-Reiflingen" und L'Arronge's „Die Sorglosen" mäßige Abende. In der Operette hielt Millöcker's „Bettelstudent" am 30. April 1883 seinen Einzug; er ward in dieser Saison zehnmal gegeben und erzielte glänzende Einnahmen. Desselben Componisten „Die Jungfrau von Belleville" ward nur anläßlich eines Gastspiels des trefflichen Wiener Gesangskomikers Alexander Girardi aufgenommen. Ebenso Meilhac's Posse „Lili." Das war Alles.

Unter den darstellenden Kräften standen einzelne Namen mit gutem Klang aus früheren Tagen; so der Senior des

Theaters Rusa, dann die Coloratursängerin Dalena und der Komiker Deutsch. Von den neugeworbenen wurde Steinar schon genannt, der als Bonvivant und in Heldenrollen wie z. B „Marquis Posa", „Graf Clermont" in „Odette" schöne Erfolge errang. An Max Jügelt hatte das Institut einen ebenso intelligenten wie begabten Schauspieler gewonnen, sein „Kreon" in der „Antigone", sein „Richter von Zalamea" waren Gestalten von bedeutender charakteristischer Kraft. Rosa Woytasch als Heroine brachte brillante Mittel, Talent und eisernen Fleiß mit und wuchs von Rolle zu Rolle in ihr neues Fach — sie war frühen Sentimentale — unter steigendem Beifall des Publikums hinein. Die Sentimentale der Bühne, Auguste Scholz, deren volles Organ einen seltenen Wohllaut besitzt, wurde bald trotz ihrer Anfängerschaft auf tragischem Gebiet ein Liebling. Den Uebergang zu den Gesangskräften vermittelte Ausim, der im Schauspiel, in der Operette und in der Oper durch seine Kenntnisse wie durch seine Routine eine schätzenswerthe Kraft bedeutete. Die erste dramatische Sängerin war Elsa Wagner, deren Vorzüge — ein mächtiges sonores, des dramatischen Ausdrucks sehr wohl fähiges Organ und eine gute Schule — wegen der geringen Leistungen der Oper und ihres nicht allzu entwickelten Repertoires verhältnißmäßig wenig ins Treffen geführt werden konnten. Die äußerst agile, anmuthige und reichbegabte Localsängerin Therese Biedermann und der treffliche Operettentenor Fabbiani gehören noch zu der Gruppe derer, die das Institut repräsentiren.

Eine Neuerung bedarf noch der Erwähnung. Im neuen Haus wurden die Beneficen der Schauspieler abgeschafft, die Zahl der Suspendu-Vorstellungen dagegen für eine complete Saison auf nahezu sechzig erhöht. Welche Anziehungsmittel stehen jetzt dem artistischen Leiter zu Gebote, um bei Suspendu-Vorstellungen volle Häuser zu erzielen? Ohne den Beneficen das Wort reden zu wollen, müssen doch gewisse vortheilhafte Folgen, die sich daraus ergaben, zum Verständniß der neu geschaffenen Sachlage beleuchtet werden. Die Beneficianten wählten für ihre Abende Stücke, mit denen sie glaubten, dem Publikum eine Befriedigung bereiten zu können, und das Publikum strömte, wenn der

Beneficiant sich seiner Sympathien erfreute, in hellen Haufen ins Theater. Nur selten geschah dies auch der Aufführung selbst wegen, denn das Stück war für die Abonnenten nicht verloren, was diese sehr wohl wußten. Nun sind zwar nicht die Suspendus, dafür aber die Beneficen geschwunden. Damit ist das persönliche Moment derselben entfallen, und es werden darum Schauspielnovitäten und selbst neu inscenirte große Opern nur selten volle Häuser zu machen im Stande sein. Allein es gibt ein Mittel, jenes so wichtige persönliche Moment auch ohne Wiederbelebung der Beneficen zu Gunsten der Suspendus auszunützen, und es ist kein neues, sondern ein oft bewährtes und noch öfter versuchtes: es sind die Gastspiele. Dadurch aber, daß das Gastspiel an die Stelle des Benefices getreten, ist seine Bedeutung im Repertoire gegen früher noch gewachsen.

Aus dieser Berechtigung der Gastspiele entspringt aber keineswegs die bekannte klassische Begrüßungsformel: „So oft du kommst, sollst du willkommen sein", sondern die ungehinderte Entwicklung des Repertoires bleibt nach wie vor ihre naturgemäße Grenze.

Unter den Gastspielen steht als eine Festgabe des Theaters ein Gesammtgastspiel der Hofschauspieler Josefine Wessely und der Herren Hartmann, Lewinsky, Robert und Schreiner obenan, welche am Pfingsttage in Goethe's „Geschwister" und „Clavigo" unendlichen Enthusiasmus erzeugten. Die Einzelgastspiele überragt Baumeister mit seinem großartigen „Richter von Zalamea". Die an Triumpfen in der alten und neuen Welt so reiche Sängerin Saurel — Gattin des Operettentenors Fabbiani — trat an zwei Abenden auf und schuf namentlich als „Margarethe" in Gounod's Oper eine ebenso große wie eigenartige Leistung. Das Gastspiel des trefflichen Heldentenors Sigelli während des Monates Juni half der Oper einigermaßen in die Höhe. Die gefeierte Altistin des Hofoperntheaters Rosa Papier verlieh dem Schlußabend der Saison (30. Juni) durch ihren „Orpheus" in Gluck's „Orpheus und Eurydike" ein bedeutendes künstlerisches Gepräge.

Der günstige finanzielle Erfolg erstarkte den Glauben an die Zukunft der Gemeinderegie; es wurde in der Sitzung

der Gemeindevertretung am 6. März 1883 — zu einer Zeit, da das Theater noch keinen Rückschritt von seinem Guten zeigte — beschlossen, den Betrieb des neuen Stadttheaters auch in den zwei nächsten Betriebsperioden, d. h. bis in den Sommer 1885 in eigener Regie zu besorgen. Doch verzichtete man nicht auf den Garantiefond, der auch sofort wieder gesichert war.

Das neue Haus und das neue Licht hatten ihre Wirkung in die Ferne. Theaterzüge wurden veranstaltet, und die Experimente mit dem elektrischen Licht bildeten in den ersten Monaten mit einen Theil des Programmes der Nachmittags-Vorstellungen. Eine Reihe illustrer Persönlichkeiten besuchten im Verlaufe des Jahres das Haus, um sich von dem gelungenen Werke zu überzeugen. Und die elektrische Beleuchtung functionirte tadellos; schön und durchaus verläßlich hatte sich das Licht gezeigt, es konnte durch seine unerschütterliche Gleichmäßigkeit als Muster für das Institut selber dienen.

Und wie sollte sich dessen Zukunft gestalten?

Schloß man auch mit einem künstlerischen Deficit, bedeutete der Abgang von Kräften, wie der Wagner, Steinar's, Fabbiani's, der Tod Jügelt's*) empfindliche Verluste, so lag doch bereits, da man in der Person des artistischen Leiters keinen Wechsel eintreten lassen wollte und konnte, in zwei Momenten eine Gewähr für das nächste Jahr. Einmal in jenem Deficit selbst, denn das stand zu deutlich vor Aller Augen, daß die Dinge anders und zwar besser werden mußten, wenn die eigene Regie mit Erfolg weiterbetrieben werden sollte. Dann aber in überzeugenderer Weise in den für das nächste Jahr gewonnenen Kräften, von denen eine Anzahl sich dem Publikum bereits vorgestellt hatte und von ihm acceptirt worden war. Darunter war mancher freundlich willkommen geheißener Bekannter. So kam in April bereits Kühle, ebenso Wesselsky, ein Brünner, der unter Klang seine Bühnen-

*) Er war bereits durch längere Zeit in Brünn krank und starb am 7. Juni 1883 auf der Reise nach seiner Heimat im Eisenbahnwagen kurz vor Leipzig.

carrière begonnen und jetzt in seinem Fache als jugendlicher Liebhaber vortrefflich gewachsen wiederkam — im Mai Carl Ernst und Hermine Jules, von denen die drei ersten noch für den Rest der Saison in den Personalstand eingetreten waren. Neue Acquisitionen für die nächste Saison waren der lyrische Tenor Neydhardt, mit einer Stimme voll süßen Schmelzes, die Primadonna Marianne Stöger, eine repertoirefeste, künstlerisch geschulte Sängerin und der Bassist Rix, der über schöne Mittel verfügt. Diese Kräfte dem Grundstock gesellt, bedeuteten eine erhebliche Verstärkung des gebliebenen Trefflichen und Guten.

Die neue Saison, die am 1. September 1883 eröffnet wurde, brachte den ehemaligen Stuttgarter Heldentenor Louis Ucko — nebenbei gesagt der Besitzer eines wunderschönen hohen A B C — eine Hauptstütze der großen Oper, sie brachte Georgine Galster wieder, die ins Fach der Heldenmütter übergetreten war, an Victorine Schwarz gewann man eine anmuthige muntere Liebhaberin, an Lenor einen liebenswürdigen munteren Liebhaber, an Waldemar einen Charakterspieler voll Lebenswahrheit, an Mathilde Sax eine sehr begabte jugendlich-dramatische Sängerin, an Emmy Seyberth eine temperamentvolle Operettensängerin, die wesentlich die Entwicklung des Repertoires fördern halfen. Die Sentimentale Ch. Christien, die sich in der vorigen Saison im Debut eingeführt hatte, konnte zwar nicht in diesem Fache, das besetzt war, wirken, dafür gewann sie Erfolge in Rollen parodirender Charakteristik. Noch muß Jenny Pohlner genannt werden, ein Brünner Kind, die mit frischer wohllautender Stimme, guter Schule und ächtem Theaterblut ausgestattet, in diesem ersten Jahr ihres Bühnenlebens anerkennenswerthe Fortschritte gemacht hat. Das Orchester hatte an Carl Frank — aus Richard Wagner's Schule — einen ausgezeichneten Dirigenten erhalten.

Leider blieb das Personale nicht ungestört; die Sax mußte wegen eines Halsleidens die Bühne verlassen, und Waldemar wurde wegen „disciplinwidrigen Vergehens" entlassen. So schwer des Letzteren Verlust auch wog — da sein Abgang eine empfindliche Lücke riß — das Publikum ertrug das Opfer, weil es wußte, daß es sich hier um die Er-

haltung der Disciplin im Hause handelte, gegen welche bereits mehrfach Sturm und zwar von verschiedenen Seiten gelaufen worden.

Außerdem verlor das Institut seinen getreuen Senior Rusa durch den Tod. Obwohl schon seit Beginn des Jahres in sichtlichem Verfalle, that er nach wie vor seine Pflicht bis zum zweiten April: der Schmugglerwirth in „Carmen" war seine letzte Rolle, am 15. starb er. Man mußte vor seiner Lauterkeit ebenso den Hut ziehen wie vor seinem Können; ein Künstler und ein Charakter zugleich, so stand der Mann immer am Platz, so schied er aus dem Leben.

Die Zahl sowohl wie die Qualität der Novitäten kennzeichnet den Abstand dieses Jahres von dem vorangehenden ganz bedeutend: Der Oper brachte Bizet's „Carmen" (8. November 1883); im Schauspiel erschien Nissel's „Zauberin am Stein" (21. September 1883), Ohnet's „Sergius Panin" (27. October 1883), Ganghofer's „Proceßhansl" (13. Jänner 1884), Sardou's „Feodora" (15. März 1884) und Shakespeare's „Antonius und Cleopatra" (23. April 1884). Im Lustspiel begann man glücklich mit Pailleron's „Die Welt, in der man sich langweilt" (13. October 1883), diesem folgte Caro's „Burgruine" (24. Dec. 1883), Schönthan's „Roderich Heller" (25. December 1883), Kneisel's „Die Kukuks" (13. April 1884), Kleist's „Der zerbrochene Krug" (10. Mai 1884), Günther's „Der Stiftsarzt" (16. Mai 1884) und „Der Leibarzt" (30. Mai 1884) ꝛc. An Operetten erschienen Strauß' „Eine Nacht in Venedig" (28. Februar 1884), Millöcker's „Gasparone" (30. April 1884) und Planquette's dramatisches Märchen „Rip-Rip" (7. Juni 1884).

Den Reigen der großen Gastspiele eröffnete Ende September die ruhmreichste Sängerin der Gegenwart, Marie Wilt, die damals das erste Mal am Brünner Theater gastirte. Ihre Rollen waren die „Leonore" im „Troubadour", die „Donna Anna" im „Don Juan", die „Valentine" in den „Hugenotten" und die „Norma". Das Publikum, hingerissen von dem Zauber dieser ewigen Stimme und von

der vollendeten Gesangskunst, brachte der Künstlerin wahre Beifallshekatomben. Die Weihnachtstage bescheerten ein Gesammtgastspiel der Wiener Hofschauspieler Stella Hohenfels, Ernst Hartmann und Bernhard Baumeister, welche in Freytag's „Brautfahrt", in der „Burgruine" und in Bauernfeld's „Bekenntnisse" auftraten. Der Hofschauspieler Meixner erschien des öftern und brachte beim letzten Male den „Leibarzt" mit, worin er als „Hofmarschall Palsow" durch die urwüchsige Charakteristik dieses auffitzenden Diplomaten höchlichst ergötzte. Lewinsky schuf den „Dorfrichter Adam" in Kleist's „Zerbrochener Krug". Die Hofopernsängerin Hermine Braga creirte mit schönem Erfolg die „Carmen", welche sie im Verlauf der Saison des öftern sang. Noch sei des Gastspiels des Tenoristen Broulik von der Wiener Hofoper und des Concerts einer Violinvirtuosin, der blonden anmuthigen Teresina Tua, gedacht.

War die Thätigkeit des artistischen Leiters auf der Bühne im Vorjahre eine ziemlich bescheidene, in dem zweiten Jahr trat sie mehr in den Vordergrund, und es geschah zum Besten der Kunstleistungen des Instituts. Der Regisseur der Oper arbeitete unverdrossen und mit bestem Erfolg nach den Weisungen Franckel's, im recitirenden Schauspiel trat dieser jedoch wiederholt ganz selbstständig auf. Stücke wie „Die Braut von Messina", „Ein Wintermärchen", „Antonius und Cleopatra", „Die Welt, in der man sich langweilt" bildeten sowohl durch das Eingehen auf die dichterischen Intentionen, sowie durch ein stimmungsvolles Arrangement, in welchem die Einzelleistungen noch zu höherm Werthe gelangten, die Glanzpuncte der Saison. Man kann es getrost aussprechen, die klassische Tragödie knüpfte an die Traditionen an, die in den besten Zeiten von Franckel's erster Direction sich gebildet hatten, die aber seit zehn Jahren an der Brünner Bühne geschwunden waren. In der Oper waren „Robert", „Lohengrin" und „Tannhäuser" Aufführungen, von denen namentlich die beiden ersten sowohl hinsichtlich der Scene wie in den Leistungen der Sänger sich weit über das in diesen Opern in Brünn geleistete Maß erhoben.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß der artistische Leiter das Jahr hindurch nicht auf Rosen gebettet lag. Es drückten ihn die Mängel der verflossenen Campagne, er empfand auch in diesem Jahre nur zu oft die Wirkungen eines weitläufigen und nicht immer exact genug arbeitenden Apparates, der sich als unvermeidliche Folge der eigenen Regie eingestellt hatte, und der erst im Laufe der Zeit durch das Einleben des neuen Princips die nothwendigen Verbesserungen erfahren kann; außerdem bereitete ihm das Verhalten einzelner Schauspieler mehr als gewöhnlich schwere Sorgenstunden. Einerseits hatte man die Schauspieler noch nach antiquirten Contract-Verhältnissen — auf bestimmte Fächer — engagirt, woraus sich Besetzungs-Schwierigkeiten aller Art ergaben, andererseits suchten manche Schauspieler das Verhältniß zwischen sich und dem der Theater-Commission verantwortlichen Leiter zu ihren Gunsten auszunützen. Aus seinem ängstlichen Bestreben, jeder Störung, jedem Conflicte auszuweichen, ergab sich eine vielfach zu weit gehende Connivenz gegen Ansprüche einzelner Mitglieder, welche aus dieser Nachgiebigkeit für ihre Person Capital zu schlagen verstanden. Es war noch nicht das Aergste, wenn diese Angelegenheiten in der Kanzlei begannen und auch daselbst ausgetragen wurden. Aber man ging weiter. Die Furcht, eine sehnlichst begehrte Rolle nicht zu erhalten, jagte einen und den anderen Herrn sofort in den Frack und zur „Oberbehörde", um ihre Ansprüche und Beschwerden vorzubringen. Kam endlich die Zeit der Reengagements, und sah sich der artistische Director bei einem oder dem anderen Mitgliede genöthigt, weil dieses sich entweder nicht recht in die Ordnung des Institutes einfügte, vorderhand mit einem Antrag zuzuwarten, oder weil dasselbe dem Publikum nicht gefiel, von einem solchen überhaupt abzusehen, was wurden da nicht für Hebel in Bewegung gesetzt, um dem Willen des Leiters entgegenzuarbeiten! Wenn aber dieser auf seinem Entschluß beharrte, dann wurden ihm nach bewährten Mustern und nach eigener, durch den Aerger geschärfter Erfindung oft wahre Berge von Schwierigkeiten entgegenthürmt!

Hier gibt es eine Radicalcur, sobald sich in jenen so mit Vorliebe attaquirten Gemeindekreisen die Ueberzeugung

Bahn bricht, daß die subjective Anschauung des Klägers in solchen Fällen nur in verschwindend kleiner Zahl mit dem objectiven Thatbestand coincidire, und daß die Geltendmachung der Autorität lediglich in der — einfachen Ablehnung derartiger Anliegen, Beschwerden, Recriminationen, Pressionen 2c. besteht. Ebenso vermögen eine gewisse Knappheit und Entschiedenheit in den Entschließungen des Leiters den Spielraum wie den Spieleifer gewisser Mitglieder jederzeit heilsamst einzuschränken; sie bilden den sichersten Vorbau gegen derartige Schwierigkeiten, die immer nur von Einzelnen ausgehen. Derlei Angelegenheiten tangirten und molestirten zumeist die Persönlichkeit des Leiters; das Institut ging dabei im Ganzen ziemlich intact aus, und die Fälle von Einsicht, Bereitwilligkeit, ja selbst Aufopferung seitens verschiedener Mitglieder, die zu verzeichnen wären, halfen mit, manche drohende Wolke noch rechtzeitig zu verscheuchen.

So hat das zweite Jahr der eigenen Regie als Frucht angestrengter Thätigkeit in künstlerischer Hinsicht manchen schönen Erfolg gezeitigt. Wir müssen hier der beiden Sprüche Kaiser Carl's V. gedenken, die er zum Signum seines Lebens genommen. „Noch nicht" so stand in der Zeit seiner Bildung und Entwicklung auf seinem Schilde zu lesen; „Mehr, Weiter" war sein Wahlspruch in den Zeiten seiner Omnipotenz. Das „Noch nicht" las man im vorigen Jahr an dem Institut klarer und deutlicher als die Inschriften auf den Schildern der Engel an der Hauptfaçade des Theaters; daß aber heute, da man sich auf einem guten Wege nach Vor- und Aufwärts befindet, jener zweite Spruch als das Zeichen getreuen unerschütterlichen Strebens auch der Wahlspruch des Brünner Theaters werde, das ist der Wunsch aller Jener, welche das Institut wahrhaft lieben.

XX.

Schluß.

Fünf Generationen sind seit jenen Tagen vorübergezogen, da in Brünn ein stabiles Theater errichtet worden; in ebensoviel Häusern ward in dieser Zeit daselbst Komödie gespielt.

Der große Gang der dramatischen Kunst in Deutschland in ihren verschiedenen Zweigen, in ihrem Auf- und Abstieg, in ihrem eigenen Schaffen, in ihrem Aufnehmen aus fremden Ländern spiegelt sich auf der Brünner Bühne wieder. Der Hanswurst mit seiner Stegreifkomödie, die alte italienische Oper, das deutsche Singspiel, die bürgerliche Komödie der Schröder, Iffland, Kotzebue, die Heroen der deutschen dramatischen Literatur, die Romantiker mit ihren Schicksalstragödien und ihren Grillen, alle ihre Nachblüthen ernsten und heitern Charakters, Mozart in seiner ganzen Pracht, Beethoven's „Fidelio", die französische Spieloper in ihren liebenswürdigsten Vertretern und die französische große Oper, das italienische musikalische Kleeblatt Rossini-Bellini-Donizetti, die Vertreter der deutschen Oper, kurz alles bis auf das französische Sensationsstück, die moderne deutsche Philisterkomödie, die übermüthige Operette und die ersten Boten der Zukunftsmusik, sie haben in diesen anderthalb Jahrhunderten ihren Platz gefunden und sich abgelöst. Was ist in dieser Zeit nicht alles aufgebraucht worden an Schöpfungskraft, und wie wenig ist aus manchen Perioden noch gegenwärtig auf der Bühne übrig. Aus den ersten fünfzig Jahren nur Gluck's „Orpheus", Shakespeare's „Hamlet" und Lessing's „Minna" und „Emilia Galotti".

Die mächtigen Impulse des nahen Wien mit seinem reichen glänzenden Kunstleben waren es, die ihren Einfluß auf die Nachbarstadt Brünn ausübten. Nicht nur der Anreiz zur Nacheiferung, sondern auch die Gelegenheit sich an dem Muster Wiens zu bilden, sowie das Beste, was Wien besaß, auf der Brünner Bühne selbst zu hören, thaten das Ihre dazu. Wien war das Vorbild in seinen großen Leistungen, es wurde dies auch in seinen Schwankungen und Abwegen, sobald diese zur Mode gelangten.

Wenn das Brünner Publikum in Folge dessen als verwöhnt und strenge bezeichnet wird, so ist an diesem Urtheil etwas Wahres daran. Aber es führt dies sein Gutes mit sich, denn jene Schauspieler, die an der Brünner Bühne festen Fuß faßten, und denen an der Erwerbung der Gunst des Publikums durch ihre Leistungen gelegen war, sie sind in Brünn künstlerisch gewachsen, und die Zahl jener, die von hier aus ihre Ruhmesbahn durch die Welt begannen, ist keine unbedeutende.

So übte die Brünner Bühne Gegenseitigkeit. Sie übte sie aber noch auf andere Weise. Als unter Böhms Direction das deutsche Singspiel einen Aufschwung nahm, ward das Wiener Burgtheater dadurch zu einem gleichen Versuche angeregt. Gegenwärtig ist der glückliche Erfolg der elektrischen Beleuchtung maßgebend geworden für die Beleuchtungsart der neu errichteten und in Aussicht genommenen großen Theater auf unserm Continent.

Die Errungenschaft aber, die höher als das neue Haus und das neue Licht steht, ist die Gemeinderegie. Kaiser Joseph II. gab sie dem Brünner Theater vor 100 Jahren, doch hat es diese Richtung damals allzuschnell verlassen, die es erst nach einer Schule langer und ernster Erfahrungen wieder eingeschlagen. Die Gemeinderegie gibt das Theater sich selbst zurück. Dadurch, daß es aufhört, das Nutzobject für einen gewinnsüchtigen Director zu bilden, kann es in freierer Weise als je bisher die Pflegestätte wahrer Kunst sein. Das Erträgniß des Theaters kommt ausschließlich der Kunst zu Gute. Und wie sind die Bedürfnisse des Theaters gewachsen! Vor 130 Jahren hätte das Brünner Theater in gleicher Spielzeit sein Auskommen mit 12.000 fl. W. W. gefunden; die Commune ist heute in der Lage, jährlich 190.000 ö. W. auf das Theater verwenden zu können.

Noch steht die Brandruine am Krautmarkt, nachdem bereits den luftigen Riegelbau am Radwitplatz sein Demolirungsschicksal ereilt. Die Gegenwart, die der dramatischen Kunst ein so glänzendes Haus erbaut, blicke nicht stolz auf jene verfallenden Räume zurück, in denen zu Zeiten ein reiches Kunstleben pulsirte, aus denen sich manches bescheidene Menschenkind zu hoher Berühmtheit hinausschwang.

Wohl aber blicke sie im vollen Vertrauen auf die Führung des Theaters durch die Gemeinde muthvoll der Zukunft entgegen, und, das Gute, Wahre und Schöne stets vor Augen, mache sie wahr die Schildsprüche des Hauses: „Dem Schönen eine Stätte“ — „Den Musen ein Heim“. Dann wird sie auch Jenem in würdigster Weise huldigen, der ihr Hort und ihr Leitstern bisher gewesen: dem deutschen Genius.

Inhalt.

Namens-Register.

Berichtigung.

Auf Seite 101 sind im zweiten Absatz vor „Preciosa" die Worte: Wolff's Schauspiel einzuschalten. — Auf Seite 144 hat es im dritten Absatz statt Franz: Carl Treumann und auf Seite 159 in der Anmerkung statt letztem: vorletztem zu heißen. Kleinere Versehen seien der Nachsicht des Lesers empfohlen.